No 4052.54

V. 3-4

BINDER

Birnbach

Der Vollkommene Componist

V. 3 & 4

~~CATALOGER~~

~~GIFT OF~~

MR. $

Der

vollkommene Componiſt.

Deutliche Darſtellung

aller

Lehrſätze der Tonkunſt

von

Heinrich Birnbach.

Eigenthum des Verfaſſers.

Berlin, 1846.
In Commiſſion bei Stuhr, Schloßplatz Nr. 2.

Versuch
einer geordneten Lehre

der

Melodie, des einfachen und doppelten Contrapunktes, des Canons und der Fuge,

mit Beispielen in besondern Notentabellen

nebst

einem Anhange

über

Formen der modulatorischen Einrichtung und Bearbeitung der Tonstücke.

Zum

Selbstunterricht

für

Musiker und Dilettanten

von

Heinrich Birnbach.

Erster Band dieses Werkes und dritter des „vollkommenen Componisten".

Berlin, 1846.
Eigenthum des Verfassers.

*4052.54
7.3-4
5290/2

Vorwort.

Um als Lehrer im Gebiete der Musik über jeden Zweig derselben gewissenhaft Auskunft geben zu können, suchte ich Das, was ich in den Lehrbüchern darüber nicht fand, durch eigenes Nachdenken zu erforschen und so im Kopfe zu ordnen, daß es mir möglich wurde, jedem Schüler eine hinlängliche Auskunft und klare Anschauung über die einzelnen Objekte der Musik zu geben. Anfänglich forderte ich von meinen Eleven, daß sie über die von mir ihnen vorgetragenen Gegenstände vorläufig ein Stillschweigen beobachten möchten; jedoch plauderte der eine oder der andere aus der Schule. In Folge dessen fühlte Herr Professor Marx, im Jahre 1827, sich bewogen, mich aufzufordern, für die „Berliner musikalische Zeitung" einige mir durch Studien gewordenen Resultate, besonders über „Formenlehre" und über „modulatorische Einrichtung der Tonstücke" zu bearbeiten. Ich ging hierauf ein, nahm aber alsbald an, daß alles in Zeit- und Flugschriften Erscheinende eben so schnell wie die Zeit verschwindet. Um für längere Dauer wirksam und so gemeinnützig als möglich zu werden, beschloß ich, die Resultate in einem eigenen Buche zu veröffentlichen. Da es jedoch nur Fragmente geworden, mithin noch andere Bücher zum Studium der Musik erforderlich gewesen wären, und diese mehr gekostet hätten, als eine Alles in sich vereinigende Theorie: — wozu noch kommt, daß so-

wohl die anerkanntesten Musiker, als auch meine Eleven, mir gewissermaßen die Pflicht auferlegten, Das, was ich durch Studien bereits erworben hatte, gemeinnützig zu machen, — so schrieb ich eine Theorie, von welcher die ersten zwei Bände, die Generalbaß- oder Harmonie-Lehre enthaltend, deswegen unter dem Titel: „Der vollkommene Componist" erschienen sind, weil ich gleich von vorn herein beabsichtigte, über das ganze Gebiet der Tonsetzkunst abzuhandeln, und mit dieser das Studium der Musik zu erleichtern und dem nach Bildung strebenden Musiker möglichst wenig Kosten zu verursachen. Die einzelnen Gegenstände darin sind zwar kurz, aber so umfassend erörtert worden, wie zu einer klaren Anschauung derselben nöthig ist.

Um auch in den Nachweisungen nicht zu viel Raum einzunehmen, habe ich auf einige Notentabellen meiner Generalbaß-Lehre hingewiesen, und mit Nr. 77 die des vorliegenden Werkes begonnen. Was noch insbesondere die Beispiele desselben betrifft, so habe ich mich über den Grund der Aufnahme derselben in einer Anmerkung S. 77 ausgesprochen.

In wie weit ich den Anforderungen der auf den verschiedensten Stufen der Bildung Stehenden genügt habe, überlasse ich dem Urtheile derjenigen Sachkenner, welche wissen, wie schwierig es ist, ein Lehrbuch über alle Zweige der Musik zu schreiben, durch welches der minder Gebildete das Ziel seines Strebens erreichen könne, und der Gebildete nicht gelangweilt werde.

Der Verfasser.

Subscribenten-Verzeichniß.

Ihre Majestät die Königin von Preußen.
Se. Königl. Hoheit der Prinz Adalbert von Preußen.

Herr Aschert, Königl. Kammermusikus.
" A. W. Bach, Königl. Musikdirektor.
" Baltz, Königl. Tänzer.
" Baltz, desgleichen.
" Barnewitz, Königl. Kammermusikus.
" Fr. Belcke, desgleichen.
" W. Bennewitz, desgleichen.
" Aug. Birnbach, desgleichen.
" C. Braun, desgleichen.
" L. Brehmer, desgleichen.
" Commer, Königl. Musikdirektor.
" Cubelius, Königl. Kammermusikus.
" S. W. Dehn, Custos an der Königl. Bibliothek.

Herr Eugen Dielitz, Gymnasiast.
" Erk, Lehrer der Musik am Königl. Seminar für Stadtschulen.
" F. Espenhahn, Königl. Kammermusikus.
" L. Gabrielski, Pianist.
" W. Gabrielski, Königl. Kammermusikus.
" W. Gährich, Königl. Kammermusikus, Dirigent der Ballet-Musik.
" Leop. Ganz, Königl. Conzertmeister.
" Moritz Ganz, desgleichen.
" A. Gareis, Königl. Kammermusikus.
" Gause, Apotheker.
" Th. Géraffy, Stud. med.
" G. Gerlach, Lehrer des Klavierspiels und der Theorie der Musik.
" Goerner, Königl. Kammermusikus.
" Grell, Königl. Musikdirektor.
" J. Griebel, Königl. Kammermusikus.
" L. Grimm, desgleichen.
" C. Haase, Mitglied der Königstädtischen Kapelle.
" Th. Hahn, Dr., Königl. Musikdirektor.
" Hanemann, Königl. Kammermusikus.
" Hartkäs, Organist zu St. Elisabeth.
" Haupt, Organist zu St. Nicolai.
" C. W. Henning, Königl. Kapellmeister, ordentliches Mitglied der Königl. Akademie der Künste, Ritter des rothen Adlerordens 4. Klasse.
" H. Henning, Königl. Kammermusikus.
" Carl Hering, Tonkünstler.
" v. Hertzberg, Componist.
" Killitschgy, Musiklehrer.
" Langenhaun, Königl. Kammermusikus.
" W. Lotze, desgleichen.
" F. Mayer, Stud. phil.
" Meier, Musiklehrer.
" Meyer, Königl. Kammermusikus.

Herr E. Meyer, Lehrer.
" Meyerbeer, Königl. General-Musikdirektor und Hof-Kapellmeister, Ritter mehrerer Orden.
" A. Neithardt, Königl. Musikdirektor.
" Oelschig, Mitglied der Königst. Kapelle.
" Graf v. Okolski, Stud. juris.
" Pelkmann, Rendant.
" Prinz, Stud. juris.
" Graf von Redern, Kammerherr Sr. Majestät des Königs, Wirkl. Geheimrath, General-Intendant der Hofmusik u. s. w.
" Richter, Königl. Kammermusikus.
" R. Richter, desgleichen.
" Hub. Ries, Königl. Conzertmeister.
" Rungenhagen, Professor und Direktor der Singakademie.
" E. Salleneuve, Musiklehrer.
" A. Schäffer, Musiker.
" Schlechte, Königl. Kammermusikus.
" W. Schmeisser, Pianist.
" Jul. Schneider, Königl. Musikdirektor.
" Schramm, Königl. Kammermusikus.
" A. Schütz, desgleichen.
" G. Schumann, Pianist.
" Th. Schumann, Königl. Kammermusikus.
" Schwedler, Feldmesser.
" Adolph Sörgel, Klavierlehrer.
" W. Steifensand, Musiker.
" W. Taubert, Königl. Kapellmeister, ordentl. Mitglied der Königl. Akademie der Künste.
" F. Teetz, Königl. Kammermusikus.
" L. Thiele, Organist und Glockenspieler an der Parochialkirche.
" A. E. Tiedtke, Cantor und Organist.
" A. Ulrich, Königl. Kammermusikus.
" A. Vidal, desgleichen.
" E. Vollgold, desgleichen.
" Wieprecht, Musikdirektor der Militairmusik.

Herr Fr. W. Wilsing, Musiklehrer.
" W. Wintzer, Königl Kammermusikus.
" Zimmermann, desgleichen.

Auswärtige.

Herr G. Belcke, Herzogl. Sachsen-Altenburgischer Kammermusikus, in Lucka.
" Emil Birnbach, Musiklehrer, Bürger und Eigenthümer in Straußberg.
" Dr. Hentschel, prakt. Arzt in Werben.
" Otto Kraushaar, Musiker in Kassel.
" Richter, Oberlehrer in Elbing.
" Gustav Teuner, Componist in Potsdam.
" J. Wiegand, Lehrer des Gesanges am Kurfürstl. Gymnasium in Kassel.

Inhalt.

Seite

Von der Melodie. Historischer Vorbericht 1
1. Abschnitt. Vom Rhythmus. Einleitung 5
1. Kapitel. Vom Rhythmus der Sprache . 9
2. Kapitel. Vom Rhythmus der Musik . . 26
3. Kapitel. Von den verschiedenen Tonfüßen und Sätzen.
§. 1. Von der Interpunction oder Bezeichnung der einzelnen Satztheile 34
§. 2. Länge der Sätze 40
§. 3. Von dem Umfange des Inhalts oder dem logischen Theil der einzelnen Sätze 45
4. Kapitel. Von der modulatorischen Einrichtung der einzelnen Sätze . . 51
5. Kapitel. Vom Periodenbau 61
6. Kapitel. Von dem verschiedenartigen Rhythmus oder der wesentlichen Form eines Tonstücks 67
7. Kapitel. Vom Rhythmus im Gesange mit Sprache 79
2. Abschnitt. Vom Componiren oder von der Verfertigung einer Melodie oder eines Tonstücks. Vorbericht 89
1. Kapitel. §. 1. Harmonische Begleitung und Einrichtnng der Tonfüße 91
§. 2. Von der Reduction einer Figuralmelodie . . . 95
2. Kapitel. Bildung der Melodien oder Tonstücke 99
3. Kapitel. Vom Componiren eines Liedes 120
3. Abschnitt. Vom einfachen Contrapunkt. Historischer Vorbericht 127
1. Kapitel. Vom 2stimmigen Contrapunkt.
§. 1. Vom gleichen Contrapunkt 130

Seite

§. 2. Vom ungleichen Contrapunkt 135
§ 3. Vom gebundenen Contrapunkt 139
§. 4. Von dem vermischten, bunten oder verzierten Contrapunkt 144

2. Kapitel. Von dem verschiedenartigen Gebrauch melodischer Tonfüße und Sätze, oder den verschiedenen Gattungen der Nachahmungen 147

3. Kapitel. Vom 3stimmigen Contrapunkt.

§. 1. Vom gleichen Contrapunkt 153
§. 2. Von der 2stimmigen Begleitung einer Choral- oder Figuralmelodie . . . 165
§. 3. Vom 3stimmigen ungleichen Contrapunkt . . . 166
§. 4. Vom 3stimmigen gebundenen Contrapunkt . . . 169
§. 5. Vom 3stimmigen bunten, vermischten oder verzierten Contrapunkt 171
§. 6. Gebrauch der Nachahmungen im 3stimmigen Satze 172

4. Kapitel. Vom 4stimmigen Contrapunkt. Vorbericht . . . 175

§. 1. Vom 4stimmigen gleichen Contrapunkt oder von der 3stimmigen Begleitung eines Chorals . 176
§. 2. Vom ungleichen, vermischten und gebundenen 4stimmigen Contrapunkt oder von der Ausführung eines Chorals 182

5. Kapitel. Vom Vor-, Zwischen- und Nachspiel zu einem Choral.

§. 1. Vom Vorspiel 188
§. 2. Vom Zwischenspiel zu einem Choral 189
§. 3. Vom Nachspiel 191

6. Kapitel. Von der Begleitung einer Figuralmelodie 193

Von der Melodie.

Historischer Vorbericht.

Melodie, aus dem Griechischen von melodia, bedeutet Weise, eine Aufeinanderfolge von einzelnen Tönen, in welcher Character sein und Gemüthsstimmung fühlbar werden muß.

Melopöie nannten die Griechen die Wissenschaft der melodischen Zusammensetzung der Töne, oder die Kunst, eine Melodie zu verfertigen.

Sie theilten die Melodie, in Beziehung auf Styl und Charakter, in drei besondere Arten, unter welchen die erste die dithyrambische oder bacchische, die zweite die nomische, und die dritte die tragische war.

Die dithyrambische Schreibart war dem Bacchus gewidmet, und wurde Meoides genannt. Man bediente sich bei derselben der mittlern Töne des damals üblichen Tonsystems.

Die nomische, in den höhern Tönen, wurde Netoides genannt, und die tragische, in den tiefern Tönen, Hypatoides.

Diese Arten hatten noch in Beziehung auf Styl und Umfang der Töne ihre besonderen Abtheilungen; denn man hatte die erotische oder zärtliche Schreibart, die komische und die enkomiastische, welche zu Lobgesängen gebraucht wurden.

Nächst diesem wurde die Melopöie in Rücksicht auf den Ausdruck der Leidenschaften abgetheilt: 1) in die systaltische, die den Ausdruck sanfter und zärtlicher Empfindungen zum Gegenstande hatte; 2) in die diastaltische, welcher der Ausdruck der Freude, der edlen und der erhabenen Gesinnung eigen war; und 3) in die hesychastische, die sich mit dem Ausdruck der Zufriedenheit und der Beruhigung beschäftigte. Ueber diesen Gegenstand findet man mehr im ersten Theil der Geschichte der Musik von Forkel.

Die Griechen hatten für jede Gattung ihre bestimmte Tonreihe oder Tonart, und wie Geschichtsschreiber behaupten wollen, für die ernsthaften und Trauergesänge die dorische und äolische, und für die fröhlichern die phrygische, lydische und ionische Tonart.

Sämmtliche Tonreihen oder Tonarten der alten Griechen sind nach Christo immer mehr und mehr zu den kirchlichen Lobgesängen angewendet, und von Glarean besonders im Choralgesange eingeführt worden. Auch hat Luther die lateinischen Hymnen in's Deutsche übersetzt, und von guten Componisten für die Kirche bearbeiten lassen.

Außer den charakteristischen Eigenthümlichkeiten, welche sowohl durch die Tonreihe als auch Tonfolge fühlbar wurden, hatten die Griechen noch ihre Melodien in Beziehung auf Ausübung in der Zeit oder Dauer der Töne, in zwei Gattungen getheilt. In die erste Gattung gehört der sogenannte einfache Choralgesang, bei welchem in einer beliebigen Zeitdauer von einem Ab- oder Einschnitte zum andern die Töne gesungen werden, weil der der Melodie eigenthümliche Character weniger in der Dauer, als

in der Folge der Töne fühlbar wird. In die zweite Gattung gehört der sogenannte Mensuralgesang, bei welchem genau auf die Länge der Sylben Rücksicht genommen wurde, unter welchen Umständen die Töne in einer bestimmten Zeitdauer ausgeübt werden mußten.

Man unterscheidet darin noch den alten von dem neuen, indem der alte nur aus langen und kurzen Tönen bestand, bei deren Ausübung nur auf die Sylbenlänge Rücksicht genommen wurde, weil man ihre Dauer noch nicht zu bezeichnen vermochte; der neuere dagegen wurde unterschieden durch die Bezeichnung der Tonlänge, welche, so wie die Ausübung der Töne, immer nach und nach einen höhern Grad erreichte, so daß im Mensuralgesange nicht nur Töne von verschiedener Dauer, sondern auch 2 bis 3 auf eine lange Sylbe ausgeübt wurden.

Man wird leicht einsehen, daß endlich aus dem Mensuralgesang unser heutiger Figuralgesang entstand, welcher daher seinen Namen hat, daß nicht nur einzelne Töne, sondern verschiedenartige in Noten bestehende Figuren, wo es die Umstände gestatteten, auf diese oder jene Sylbe abgesungen wurden, ohne ihre Länge zu beeinträchtigen.

In wieweit darin die Kultur von einem Jahrhundert zum andern zugenommen hat, dürfte nicht genau zu ermitteln sein. Indeß ist es doch gewiß, daß die Deutschen, besonders in Beziehung auf Charakteristik, seit dem 15. Jahrhundert die meisten Fortschritte gemacht haben. Als Beweis dessen bemerke ich nur, daß bei allen andern Nationen ihr eigenthümlicher Charakter in ihren Melodien sogleich fühlbar wird, indem sie von ihren Eigenthümlichkeiten bisher nicht abgewichen sind, dagegen die Deutschen in ihren Melodien so verschiedene und mannigfaltige Charaktere haben, daß auf keine Weise dafür weder eine bestimmte Norm noch Anzahl festzusetzen sein dürfte.

Die Gedichte werden eingetheilt in lyrische, didaktische, epische und dramatische, und können in jeder Gattung tragisch oder komisch, launig oder zärtlich und noch verschiedenartiger sein. Daraus geht hervor, daß jedes Gedicht, gleichviel zu welcher Gattung gehörig, noch einen besondern Charakter hat, welcher nicht allein durch den Rhythmus, sondern auch durch den Gehalt der Worte fühlbar wird. Was die Musik betrifft, so empfindet man den Charakter einer Melodie erstens durch ihr Zeitmaaß, zweitens durch ihre Accente, drittens durch ihre Einschnitte. Da ohne Zuziehung der Metrik jede Erklärung der die Musik betreffenden Gegenstände nur unverständlich sein würde, so soll darin so viel vorgenommen werden, wie nothwendig ist, um das Wesentlichste der Melodie sowohl im Ganzen, als auch in seinen einzelnen Theilen verständlich zu machen. — Nur die Sprache ist das Mittel, wodurch dies Wesentlichste anschaulich wird, deswegen dürfte ohne diese jede Erörterung nicht ausreichend genug sein.

Erster Abschnitt.

Vom Rhythmus.

Einleitung.

Rhythmus, ein Wort aus dem Griechischen, welches des Bürgerrechtes auch in der deutschen Sprache theilhaftig geworden ist. Die Griechen bezeichneten damit, bei den in der Zeit ihrer Ausübung genießbar werdenden Künsten, eine wohlgeordnete Folge einzelner Dinge, wodurch das Ganze, gleichviel welche ausübende Kunst betreffend, einen Charakter erhält, durch welchen dasselbe nicht nur anschaulich, sondern auch fühlbar wird. Die deutschen Gelehrten späterer Zeit haben über dieses griechische Wort sehr verschiedenartige Definitionen gegeben, die jedoch meist mit unverkennbarem Zwange irgend einer ausübenden Kunst, oder irgend einem philosophischen Systeme angeeignet worden sind. Als erstens: Rhythmus ist die durch bloße Zeit dargestellte Form der durch Wechselwirkung bestimmten Causalität, oder auch besteht er aus mehreren Zeiten, welche unter einander mit einer gewissen Ordnung verbunden sind. Zweitens: Rhythmus

ist Darstellung des Zeitflusses durch sinnliche nach Eintheilung und Folge geordnete Zeichen. Drittens: Rhythmus ist in seinem ersten Ursprunge eine mannigfaltige Art von Wiederholung einer und eben derselben Sache. Viertens: Unter Rhythmus verstehen wir eine Reihe von Momenten der Evolution, welche dem Sinne als ein Ganzes erscheint. Deutlicher ist vielleicht fünftens, da es von der abhärirenden Zeit und der realen Bewegung ausgeht, Arteages' Erklärung: Rhythmus ist eine successive Bewegung nach gewissen bestimmten Verhältnissen. — Noch mehrere Definitionen anzuführen dürfte nichts nützen, weil dieses griechische Wort, welches so verschiedenartig gedeutet worden ist und noch werden wird, in jeder nur durch ihre Ausübung genießbar werdenden Kunst eine andere Bedeutung hat. So ist z. B. Rhythmus in Beziehung auf Sprache eine bestimmt angenommene Ordnungsfolge der langen und kurzen Sylben. In Beziehung auf Musik heißt es der Takt. Es ist eine bestimmt angenommene Ordnungsfolge der accentuirten Takttheile, wodurch die Takte fühlbar werden. Im Tanze ist es eine fortwährende Wiederholung einer nach bestimmten Gesetzen angenommenen Bewegung der Füße, die man Tanzschritt, Pas u. s. w. nennt. Die Griechen hatten einen daktylischen, jambischen, päonischen Rhythmus u. s. w. In der Musik hatten sie nur einen geraden und ungeraden Takt, folglich auch nur einen geraden und ungeraden Rhythmus.

Cicero und Quintilian, beide bezeichneten mit dem Worte numerus oratorius den Wohlklang einer ungebundenen Rede (Prosa). Sie unterschieden davon sehr wohl den eigentlichen numerus poeticus, womit sie den Wohlklang einer gebundenen Rede bezeichneten. Sowohl erstere als auch letztere lateinische Benennung wurde bei den Römern statt des Wortes Rhythmus in Beziehung auf Sprache gebraucht.

Quintilian sagt, daß in Dingen, die auf einmal in's Auge fallen und sich nicht fortbewegen, als eine Statue oder ein Gebäude u. s. w., auch ein Rhythmus sei; da aber die Proportion einer Gestalt und die richtigen Verhältnisse eines Gebäudes bei den Griechen mit dem Worte Eurhythmie bezeichnet wurden, so geht daraus hervor, daß Proportionen und Verhältnisse nur als etwas dem Rhythmus Aehnliches erscheinen, und Rhythmus selbst eine angenommene Ordnungsfolge gemessener Dinge bezeichnet, die nicht auf einmal, sondern auf einander folgend gehört oder gesehen werden. Es kann daher in allen denjenigen Künsten, die nicht bei ihrer Ausübung, sondern nur durch eine Anschauung genießbar werden, wie z. B. bei der Malerei, Bildhauerei, Baukunst und endlich Schreibekunst, kein eigentlicher Rhythmus, aber ein richtiges Verhältniß durch die Anschauung wahrzunehmen sein, wobei unsere Gefühle unwillkürlich angeregt werden, welches die Griechen mit dem Worte Eurhythmie andeuteten; dagegen in andern Künsten, die nur durch ihre Ausübung genießbar werden, wie die Redekunst, Musik- und Tanzkunst, ist ein Rhythmus, durch welchen das Auszuübende seinen Charakter erhält, d. h. wenn das, was in irgend einer oder der andern Kunst ausgeübt wird, nach bestimmten Gesetzen und Regeln geordnet ist.

Da mit der Musik die Dichtkunst und Tanzkunst so genau in Verbindung stehen, daß bei'm Gesange die Redekunst mit der Musik, und sehr oft bei'm Drama auch die Tanzkunst in Verbindung mit den andern beiden als ein Ganzes erscheinen; so wird es einleuchten, daß es einem nach Bildung strebenden Musiker nothwendig ist, außer der Einsicht in das Wesen der Musik, auch eine solche sowohl in das der Dichtkunst als in das der Tanzkunst zu erlangen; denn alle diese Künste stehen in so genauer Verbindung mit einander, daß zwei Künste oft erst dann, wenn sie mit

einander verbunden sind, in ihrer größten Wirksamkeit erscheinen; denn wer wüßte es nicht, daß die Musik nur durch den Gesang, und wieder auf der andern Seite diese oder jene Dichtung nur durch Hinzufügung der Musik erst ihre volle Wirkung erhält, und endlich, daß der Tanz ohne Musik als ein bloßes Nichts erscheint, und daß durch die Musik erst das Gefühl zum Tanz in Anregung gebracht werden muß.

Wollte man auch einwenden, daß unter allen diesen Künsten vorzugsweise die Musik, ohne Zuziehung der andern, an ihrer Kraft und Wirkung nichts verliert, weil sie nur eine reine Sprache der Empfindung und nicht dazu geeignet ist, wie die Dichtkunst, auf den Verstand zu wirken: so wird man doch wenigstens einräumen, daß es, um das Wesentliche der Musik in seinem ganzen Umfange kennen zu lernen, unumgänglich nothwendig ist, auch eine Einsicht in die Dicht- und Tanzkunst zu haben, ohne welche jede weitere Erörterung über den Rhythmus und den aus diesem hervorgehenden Charakter nicht nur sehr mangelhaft, sondern auch unverständlich sein würde.

Erstes Kapitel.

Vom Rhythmus der Sprache.

Eine willkürlich festgesetzte Ordnungsfolge von langen und kurzen Sylben ist der Rhythmus in der Sprache. Das Abmessen der Sylben, Worte und Perioden mit Inbegriff ihrer Einschnitte und Längen ist Metrik. Mittels derselben wird es eigentlich erst klar, in welcher Form der Rhythmus angewendet werden muß, wenn durch denselben der in einer Rede oder in einem Gedicht vorhandene Charakter fühlbar werden soll.

Die Form ist verschiedenartig, weil man bald mehr bald weniger kurze und lange Sylben auf einander folgend gebraucht.

Was die Länge derselben betrifft, so hat man lange oder schwere, kurze oder leichte und auch mittelzeitige Sylben. Letztere vertreten bald die Stelle einer langen, bald die einer kurzen Sylbe.

In Beziehung auf Zeitdauer nimmt man an, daß immer zwei kurze Sylben während einer langen vorübergehen. Mittelzeitig sind gewöhnlich alle einsylbigen Redetheile, welche zwischen dem Haupt- und Geschlechtsworte

stehen. Einsylbige Hauptwörter werden für lange Sylben betrachtet, dagegen ist bei Zeitwörtern gewöhnlich die zweite Sylbe kurz.

Um die Länge einer jeden Sylbe anzudeuten, bezeichnet man die langen Sylben mit —, die kurzen mit ⏑, und die mittelzeitigen mit ⏓.

Durch eine willkürlich angenommene Ordnungsfolge von gleich- und ungleichartigen Sylben, welche entweder von 2 zu 2, oder 3 zu 3 und auch 4 zu 4 immer wieder auf's neue beginnt, wird der Rhythmus fühlbar. Die Alten hatten einen jambischen, dactylischen und päonischen Rhythmus.

Der erste besteht in einer immer wiederkehrenden Folge von 2 Sylben,

der zweite in einer von 3, und endlich

der dritte in einer von 4 Sylben.

Da man bei jeder Folge von 2 zu 2, 3 zu 3 oder 4 zu 4 Sylben immer eine neue Hebung empfindet, welche, wie die Takte in der Musik, durch einen Schlag angedeutet werden kann, so nennt man diese kleineren Theile schon seit geraumer Zeit Versfüße oder poetische Takte. Da sie in 2, 3 auch 4 gleich- oder ungleichlangen Sylben bestehen, deren Folge bei einer größern Anzahl verschiedenartiger ist als bei einer kleinern, so sind auch mehrerlei 2-, 3- und 4sylbige Füße.

Zu den 2sylbigen Versfüßen gehören:

1) Der Trochäus, auch Choreus oder deutsch: Wälzer genannt, — ⏑ als: Freude, | schöner | Götter | funken ꝛc.

2) Der Jambus, deutsch: Schleuderer, ⏑ — als:

Verstand, | Betrug, | umringt ꝛc.

3) Der Spondeus oder Tritt, auch Kraftfuß, — — als:

Laufbahn | Briefstyl.

4) Der Pyrrhichius oder Läufer, ⏑ ⏑. Da in der deutschen Sprache kein Wort aus kurzen Sylben allein besteht, so

ist er nie rein vorhanden. In mehrsylbigen Wörtern findet er sich sowohl nach, als vor einer langen Sylbe, z. B.

Glück | licher, | Majestät.

Bei den Alten brauchte man den Pyrrhichius in den Waffentänzen der Korybanten bei den Griechen, und der Salier bei den Römern. Im Deutschen aber verbindet man ihn immer mit langen Sylben im Anapäst oder Dactylus.

Zu den 3sylbigen gehören:

1) Der Dactylus, deutsch Fingerschlag, – ⏑ ⏑ als:
glückliche | freudige | mächtige | Könige.

2) Der Anapäst, Gegenschlag, ⏑ ⏑ – als:
die Musik | der Vergleich | Harmonie.

3) Der Amphimacer, Zweilänger, – ⏑ – als:
Lieblichkeit | Zärtlichkeit | himmelan | Sinngedicht | Frauenlob.

4) Der Amphibrachys, Zweigekürzter, ⏑ – ⏑ als:
Gedanken | verrücken | die Sinne | der Menschen.

5) Der Bacchius, Stürmer, – – ⏑ als:
auflodernd | laut donnernd | hell brennend.

6) Der Antibacchius, Schwerfall, ⏑ – – als:
er eilt schnell | dem Berg' zu.

7) Der Molossus, Schwertritt, – – – als:
Dank, Preis sei | Gott dem Herrn | ihm von uns.

8) Der Trybrachys, Dreigekürzter, ⏑ ⏑ ⏑. Er wird in Gedichten nie rein, sondern in Verbindung mit vorhergehender langer Sylbe gebraucht, als:
eiligere | flüchtigere | gütigere | herrlichere.

Zu den 4sylbigen gehören:

1) Der Dichoreus oder Doppelfall, aus 2 Trochäen

bestehend, daher die erste und dritte Sylbe lang, die zweite und vierte kurz, – ⏑ – ⏑ als:

Laute Klage | Völkersage.

2) Der Dijambus oder Doppelwurf, ⏑ – ⏑ – als z. B.:

mit Ungestüm | und Freuden klopft | das Vaterherz.

3) Der Choriambus oder Aufsprung, – ⏑⏑ – z. B.:

größer Papier | Feder und Blei | holet herbei.

4) Der Antispast, Gegenzug, ⏑ – – ⏑ z. B.:

Gebirgskräuter | Papiermühle | Gesangweise.

5) Der Jonikus a majori oder Nachschläger, – – ⏑⏑ z. B.:

freundschaftliche.

6) Der Jonikus a minori oder Vorschläger, ⏑⏑ – – z. B.:

unterjocht Volk.

7) Der erste Epitrit, Dreischlag, ⏑ – – – z. B.:

auf dich hofft stark.

8) Der zweite Epitrit, – ⏑ – – z. B.:

Sonnenaufgang.

9) Der dritte Epitrit, – – ⏑ – z. B.:

Wehklageton.

10) Der vierte Epitrit, – – – ⏑ z. B.:

Pracht scheint größer.

11) Der erste Päon oder Tänzer, – ⏑⏑⏑ z. B.:

eiligeres | glücklicheres.

12) Der zweite Päon, ⏑ – ⏑⏑ z. B.:

geflügelte.

13) Der dritte Päon, ⏑⏑ – ⏑ z. B.:

Alabaster.

14) Der vierte Päon, ⏑ ⏑ ⏑ – z. B.:

Religion.

15) Der Dispondeus, – – – – z. B.:

laut preist dankt Gott.

16) Der Proceleusmatikus, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ z. B.:

lieblichere Gerüche.

Letztere Versfüße werden selten oder gar nicht auf einander folgend allein, sondern nur immer mit andern Versfüßen vermischt angewendet, weil weder 4 lange noch 4 kurze Sylben öfter als einmal anzuwenden im Fluß einer Rede, wenn auch in gebundener Schreibart, die Folge der zu einem Sinne gehörigen Worte gestattet.

Mehrere Versfüße, deren Worte einen Sinn enthalten, sind zusammen genommen ein Vers. Es ist festgesetzt, daß ein Vers mindestens aus 2, höchstens aus 8 Füßen von 2 Sylben bestehe. Bei den 3- und 4sylbigen Versfüßen dürfte dagegen die höchste Anzahl 5 oder 6 sein.

Jeder Vers führt den Namen desjenigen Versfußes, welcher darin fühlbar wird, und als Maaßstab der kleineren Glieder angenommen werden kann. Man wird finden, daß das Gedicht „Freude, schöner Götterfunken" in 4füßigen Trochäen besteht.

Das richtige Maaß eines Verses nach der Folge seiner Glieder nennt man im Französischen Scansion, im lateinischen versus, das Umwenden mit der Pflugschar, von verto, ich kehre um.

Besonders fühlbar wird der Rhythmus, wenn jeder Versfuß ein Wort ist; wie in folgendem Beispiele:

Kann die deutsche Sprache schnauben, schnarren, poltern,
donnern, krachen,
Kann sie doch auch spielen, scherzen, liebeln, güteln,
lachen.

v. Logau.

Oder:

O Wunder! ich walle
Im Meere, mich heben
Die Wellen empor.

Ramler.

Da man nicht immer 2-, 3- oder 4sylbige Worte auf einander folgen lassen kann, so wird der Rhythmus nicht beeinträchtigt, wenn auch mitten im Versfuß ein Wort anfängt und endet, oder wenn ein Wort aus einem in den andern Fuß übergeht, sobald nur der Takt oder das Schwermaaß, d. h. die angenommene Aufeinanderfolge der langen und kurzen Sylben nicht unterbrochen wird.

Wiewohl man die Worte „vom Himmel hoch, da komm' ich her" für einen Dijambus halten könnte, so empfindet man doch, daß der Urtext des ersten Chorals Tab. 77 aus reinen Jamben besteht.

Da in den meisten Fällen nicht immer mehre lange oder kurze Sylben unmittelbar auf einander folgen können, sondern die Folge der Worte eine öftere Wechslung derselben erfordert, so werden höchst selten alle hier aufgezählten Versfüße, sondern nur immer diejenigen gebraucht, bei welchen kurze und lange Sylben am häufigsten mit einander abwechseln.

Unter den 2sylbigen Versfüßen werden daher am meisten der Trochäus und Jambus angewendet; unter den 3sylbigen der Daktylus, der Anapäst, der Amphimacer und der Amphibrachys.

Unter den 4sylbigen Versfüßen werden nur größtentheils diejenigen angewendet, bei deren Wiederholung abwechselnd kurze und lange Sylben auf einander folgen, als: der Dichoreus oder der Dijambus; andere dagegen, z. B. der Choriambus oder der Antispast, seltener, so wie der Jonikus a majori und a minori, weil 2 lange und 2 kurze Sylben in einem Versfuß bei der Wiederholung

eine Folge von 4 langen und 4 kurzen Sylben veranlassen würden.

Da auch nur selten ununterbrochen 3 lange Sylben auf eine kurze Sylbe folgen, sondern eher 3 kurze auf eine lange, so werden die Epitriten weniger als die Päonen angewendet.

Was die seltnern Versfüße betrifft, so findet man sie zwar an einem und dem andern Orte in griechischen Schriftstellern, jedoch nur immer mit gebräuchlichen Versfüßen vermischt angewendet.

Ein Vers wird im Deutschen auch oftmals eine Zeile genannt. Mehre Verse oder Zeilen, mit welchen ein Sinn oder eine Periode völlig abgeschlossen ist, bilden eine Strophe (nach der Wortbedeutung Drehung oder Wendung).

Zu einer Strophe gehören so viele Verse, als ein vollständig beendeter Sinn erfordert, welcher als ein Abschnitt oder eine Periode eines Gedichtes betrachtet werden kann. Die Strophen sind daher die Perioden eines Gedichts, und die Verse die besondern Einschnitte derselben.

Es steht fest, daß eine Strophe mindestens zwei Verse haben muß, aber auch 4, 6, 8 bis 12 Verse haben kann.

Wiewohl in langen Gedichten der Sinn nicht immer mit der Strophe endet, sondern aus einer in die andere übergeht, so findet dennoch die gemessene Eintheilung statt, weil man es damit nicht so genau nimmt.

Die Strophen zerfallen noch in einfache und doppelte. Zu einer einfachen gehört nicht mehr als ein in sich abgeschlossener Sinn, gleichviel wie viel Verse oder Einschnitte derselbe auch haben mag, wenn er nur als eine in sich abgeschlossene Periode erscheint.

Einfache Strophen sind: 1) die in 4füßigen Jamben bestehende Strophe, unter dem ersten Choral Tab. 77,

2) Die aus ungleichen Füßen in Dactylen bestehende Strophe unter dem dritten Choral Tab. 77.

3) Die 4-, 3- und 2füßige jambische Strophe unter dem vierten Choral Tab. 77.

4) Die Strophe unter dem fünften Choral Tab. 78, in welcher jedoch das Hallelujah nicht mehr zu den 4 Versen gehört.

5) Die jambische dreifüßige, in 8 Versen bestehende Strophe unter dem siebenten Choral Tab. 78.

6) Die Strophe unter dem neunten Choral Tab. 79.

7) Die gemischte Strophe unter dem zehnten Choral Tab. 80, deren erster Vers ein 4füßiger Trochäus, zweiter, dritter und vierter ein 4füßiger Jambus ist.

8) Die gemischte Strophe unter Choral 12 Tab. 80, deren erster, dritter und vierter Vers ein Jambus, der zweite aber ein Trochäus ist, in welcher jedoch das Kyrie eleison nur als Anhang erscheint.

9) Die aus 7 Versen bestehende jambische Strophe unter Choral 16 Tab. 81.

10) Die aus Trochäen bestehende Strophe unter Choral 18 Tab. 81.

Die Doppelstrophe zerfällt in zwei Perioden. Die erste Periode enthält gewöhnlich den Sinn oder Inhalt Dessen, was der Dichter auszusprechen beabsichtigt; die zweite entweder den Grund dafür, oder den Beweis, und wenn weder Grund noch Beweis erforderlich ist, entweder nur eine Bestätigung oder Erweiterung Dessen, was in der ersten Strophe vorangegangen ist. Sonst darf nichts weiter darin vorhanden sein, weil jeder besondere Ausspruch entweder eine besondere Strophe erfordern oder doch wenigstens dafür gehalten werden würde. Die Dichter sagen daher, daß eine Doppelstrophe denjenigen Melodien gleicht, welche 2 Theile haben.

Das Metrum in den Doppelstrophen ist entweder gleich- oder verschiedenartig. Gleichartig ist es gewöhn-

lich, wenn schon durch den Sinn der Worte die Abschnitte fühlbar werden, und verschiedenartig ist es, wenn der Charakter im zweiten Theil der Strophe ein anderes Metrum erfordert.

Doppelstrophen, in welchen beide Theile ein gleiches Versmaaß haben, sind folgende:

1) Die jambische Strophe unter Choral 2 Tab. 77, deren erster Theil 4, deren zweiter Theil 5 Verse hat.

2) Die jambische Strophe unter Choral 6 Tab. 78, deren beide Theile 4 Verse haben.

3) Die jambische Strophe unter Choral 8 Tab. 79, deren erster Theil 4, deren zweiter 3 Verse hat.

4) Die trochäische Strophe unter Choral 10 Tab. 80, deren beide Theile 4 Verse haben.

5) Die Strophe unter Choral 13 Tab. 80; der erste Theil hat 4, der zweite 5 jambische Verse. Davon enthält der erste Vers 4füßige, der zweite 3füßige, der dritte 2füßige Jamben, der vierte 4füßige Trochäen, und endlich der fünfte wieder 4füßige Jamben.

6) Die jambische Strophe unter Choral 14 Tab. 80.

Anmerk. Viele Musiker sind der Meinung, daß die Melodien zu Luther's Dichtungen auch von ihm componirt seien, Abt Vogler und Andere aber, daß sie schon früher da gewesen und nur von ihm gewählt worden.

Bei den Doppelstrophen ist oftmals, wenn auch der Rhythmus gleich ist, schon im Tone eine Verschiedenheit vorherrschend, wodurch der zweite Theil bemerkbar wird, wie in folgender Strophe:

Welche Fluren! welche Tänze!
Welche schön geflocht'nen Kränze!
Welch ein sanftes Purpurlicht!
Sanfter war die Morgenröthe,
Die des Waldes Grün erhöhte,
Mir im schönsten Lenze nicht!

Wenn aber die Anzahl der Versfüße oder das Metrum in beiden Theilen verschieden ist, so ist der Unterschied noch merklicher, wie in folgender Strophe:

Hier auf diesem Aschenkruge
Weint die Freundschaft ihren Schmerz,
Und mit diamantnem Pfluge
Zieht der Kummer Furchen in mein Herz.

Finsterniß und Stille,
Unter eurer Hülle
Lad' ich Erd' und Himmel zum Gehör;
Klagen will ich: Ach, mein Liebling
Ist nicht mehr!

Ursprünglich bedeutet das Wort Strophe in den lyrischen Gedichten der Griechen eine Folge von Versen, die von einem Chor in einem Zuge oder Marsch gesungen wurden. Wenn der Chor sich in seinem Zuge wendete, so fing eine zweite Folge von Versen an, deren Anzahl und metrische Einrichtnng eben so war, wie in der ersten. Diese zweite Folge wurde Antistrophe genannt.

Wenn der Chor hierauf still stand und noch etliche Verse sang, so wurden diese zusammen Epodos genannt, und waren in der metrischen Einrichtung von Strophe und Antistrophe verschieden. Wenn mit diesen drei Strophen das Lied noch nicht zu Ende kam, so wurden in der Folge die Verse genau nach dem Sylbenmaaß und dem Metrum der vorhergehenden Strophen wiederholt; was in den Tragödien der Griechen und in den Oden von Pindar noch zu finden ist.

Die Strophe ist im größern Maaßstabe Dasjenige, was der Vers im kleinern ist; denn die Strophe wird nach Versen, und der Vers nach Füßen abgezählt und gemessen. Bei der Strophe sind die Verse die einzelnen Theile, und veranlassen fühlbare Ab- oder Einschnitte oder

Ruhepunkte. Beim Verse ist nur der Unterschied, daß die Füße die einzelnen Theile sind, bei welchen zwar eine neue Hebung, aber kein Ruhepunkt fühlbar wird.

Der am Ende eines jeden Verses fühlbar werdende Einschnitt heißt Cäsur. Um denselben so merklich als möglich zu machen, bedienten sich, besonders die deutschen Dichter der frühern Jahrhunderte, am Ende ihrer Verse der gleichartigen Laute oder sogenannten Reime. Diese Reime sind von zweierlei Art: männlich und weiblich. Männlich ist der Reim, wenn er entweder auf einsylbige, oder auf die letzte Sylbe zwei- oder mehrsylbiger Wörter fällt, deren vorletzte Sylbe kurz ist; z. B. Macht, Pracht; Gericht, Gesicht; veilchenblau, Gärtnerfrau ꝛc. — Weiblich ist der Reim bei zwei- (auch mehrsylbigen) Wörtern, deren erste (oder vorletzte) Sylbe lang, die zweite (oder letzte) kurz ist; z. B. Sachen, machen; erklingen, besingen ꝛc.

Da bei einem richtigen Versbau die Cäsur empfunden wird, die Verse mögen sich reimen oder nicht, so wurden die Reime in letzterer Zeit weniger als früher gebraucht. Von manchen ältern Dichtern wurden sie für eine wesentliche Schönheit betrachtet, weil die Cäsuren fühlbarer werden, von manchen neuern aber für überflüssig gehalten, theils weil sie in deren Anwendung einen gewissen Zwang zu finden glaubten, theils weil dieselben in den griechischen Dichtungen nicht vorhanden sind.

Die Strophen haben zum Theil einerlei, zum Theil mehrerlei Verse, und die Verse einerlei oder mehrerlei Füße. Wenn die Strophen einerlei Verse, und die Verse einerlei Füße haben, gleichviel wie groß die Anzahl der Verse oder der Füße derselben ist, so ist es ein gleicher Rhythmus, rhythmus aequalis continuus.

Wenn aber eine Strophe verschiedenartige Verse, oder die Verse derselben verschiedenartige Versfüße haben,

so ist es ein ungleicher oder gemischter Rhythmus, rhythmus mixtus compositus.

Diejenigen Versarten, in welchen verschiedenartige Füße besonders fühlbar werden, und die bisher am häufigsten angewendet wurden, sind folgende:

Das heroische Versmaaß.

Es besteht aus 6 Füßen, unter welchen Spondeen und Dactylen abwechseln; gewöhnlich ist der fünfte Fuß ein Dactylus, und der sechste ein Spondeus oder ein Trochäus.

Diese Versart nennt man Hexameter. Es haben darin die Alten die Thaten der Helden besungen, und diese Gesänge Heldengedichte genannt. Neuere haben auch in dieser Versart mit vielem Glücke geschrieben, unter welchen Klopstock den Anfang machte mit seinem Messias.

Beispiele von Hexametern:

Hoch aus den | Wolken er | tönt, Gott, | deine ge | waltige | Stimme.

Sing', unsterbliche Seele! der sündigen Menschen Erlösung.

Der Pentameter.

Er besteht aus 5 Füßen, und zerfällt in 2 gleiche Hälften von drittehalb Fuß, wird aber nie allein, sondern immer nach einem Hexameter gebraucht, woraus das Distichon oder die elegische Versart entstanden ist, deren man sich vorzugsweise in ernsten Gedichten bedient.

Beispiele von Pentametern:

Hoch aus den Wolken ertönt | stark Donner herab.

Elegische Versart.

Dann, dann | wein' ich um | dich, mein | ganzes | übriges |
Leben
Jeden | schleichenden | Tag, | jede | schreckliche | Nacht.

Lyrische Versarten.

Die lyrische Versart erhielt ihren Namen von der Lyra, weil unter deren Begleitung die darin abgefaßten Gedichte abgesungen wurden. Man hat den Namen beibehalten, weil die in dieser Versart abgefaßten Strophen und Gedichte ursprünglich von den Dichtern für den Gesang bestimmt wurden.

Anmerk. In den frühern Jahrhunderten hatten die Deutschen von der lyrischen Versart nur einen eingeschränkten Begriff, und brauchten statt der lyrischen Verse nur die jambischen und trochäischen. Um's Jahr 1742 fingen Pyra und Lange an, einige alten lateinischen oder vielmehr griechischen Versarten in der deutschen Sprache mit Glück anzuwenden, worauf Ramler und Klopstock nicht nur eine größere Vollkommenheit in der Anwendung dieser Versart erreichten, sondern dieselbe noch weiter ausbildeten. Letzterer wendete auch mehrere Versarten an, die theils von den Griechen, theils von ihm selbst ausgedacht, und in seinen Oden zu finden sind.

Die Einrichtung der lyrischen Strophen, welche bei den Alten am häufigsten stattgefunden hat, möge hier folgen:

1) Die alcäische Strophe, von dem griechischen Dichter Alcäus zuerst angewendet, bekannt unter dem Namen des alcäischen Versmaaßes, besteht aus 4 Versen. Die beiden ersten sind sich gleich und haben einen Spondeus,

einen Antibacchius und zwei Dactylen, oder einen Dactylus und einen Kretikus; der dritte Vers schließt mit zwei Trochäen, und der vierte, welcher einen vollkommenen Schluß bildet, besteht aus zwei Dactylen und zwei Trochäen; z. B.:

Der, wel | cher nie freund | schaftliche | Bande brach,
Stets sei | nen Eid hielt, | nimmer von | Treue wich,
Der nur | genießt einst | seines | Lebens
Süßeste | Frucht, den Tri | umph des | Greises.

2) Die sapphische Strophe, von der griechischen Dichterin Sappho zuerst angewendet, und unter dem Namen ihrer Versart bekannt, besteht aus vier Versen, von denen die drei ersten sich gleich sind, und der letzte einen Dactylus und einen Trochäus enthält. Die Cäsur nach der fünften Sylbe wird für die größte Schönheit betrachtet; z. B.:

Bäche, | rollt sanft hin | unter grünen Zweigen,
Wo des | Hains Nacht jetzt | in den schwülen Tagen
Eure | Fluth sanft kühlt, | und die leisen Wellen
Murmelnd sich brechen.

Ein anderes Beispiel:

Freund, die Tugend ist kein leerer Name;
Aus dem Herzen kommt der Tugend Same,
Und ein Gott ist's, der der Berge Spitzen
Röthet mit Blitzen.

3) Die aus Choriamben bestehende Strophe, welche aus Trochäen und Jamben zusammengesetzt wird, und unter dem Namen choriambisches Versmaaß bekannt ist, ist der deutschen Sprache darum sehr angemessen, weil die Verse in ihren Füßen sich immer vom Falle zum Sprunge erheben; z. B.:

Schön ist, | Mutter Natur, | deiner Erfin | dung Pracht
Auf die | Fluren verstreut; | schöner ein froh | Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Wie sehr verschiedenartig die Strophen eingerichtet werden können, ist nicht genau zu bestimmen, weil man zu jedem Verse so viele Füße, und zu jeder Strophe so viele Verse nehmen kann, als man will, welche noch gleich- und auch ungleichartig sein können. Es sind daher zwar viele, aber bei weitem noch nicht alle metrischen Formen in Anwendung gekommen. Aeltere Dichter hatten zu ihren Gedichten eine bestimmte Form oder Versart, in welcher der Charakter fühlbar wurde. Denn es ist gewiß, daß eine epische Erzählung in der kurzen anakreontischen Versart, oder ein tändelndes Lied in den feierlichen Hexametern, dem Gefühl zuwider sein würde. Mitunter liegt aber auch die Kraft mehr in den Worten als im Rhythmus, unter welchen Umständen der im Rhythmus herrschende Charakter weniger als der in den Worten vorhandene fühlbar wird. Wie in folgenden Beispielen:

Gebt meiner Laura den Kranz!

und:

Dämpfet die schreckliche Gluth.

Wiewohl es der Charakter im Rhythmus ist, welcher durch eine gleichmäßige Bewegung fühlbar wird, so ist doch im Rhythmus selbst kein Sinn, sondern nur ein sinnliches Empfinden. Der Sinn aber selbst ist in der Folge der Worte, und hat einen eigenthümlichen Charakter, wonach sich der im Rhythmus vorhandene gestaltet.

Man darf übrigens die im Rhythmus vorhandene Kraft nicht zu gering achten, indem jede Versart besonders dazu geeignet ist, den Worten einen bestimmten Cha-

rakter zu geben, und die durch denselben erweckte Empfindung in gleichmäßiger Spannung zu erhalten, wodurch die zur Darstellung erforderlichen Worte empfänglicher werden, als durch die bloße Prosa, deren Sätze und einzelne Glieder uns eine Folge zeigen, in der wir kein gleichartiges Metrum, keinen anhaltenden Rhythmus entdecken. Dessen ungeachtet hat man in einerlei Versart Gedichte von verschiedenem Inhalte und Charakter, die ihres Inhalts wegen eingetheilt werden:

1) in lyrische oder solche, die nur zum Gesange geeignet sind;

2) in didaktische, welche nur von höhern oder erhabenen Gegenständen reden;

3) in dramatische, bei welchen durch Personen die Handlung des Gedichts versinnlicht wird; und endlich

4) in epische, in welchen nur die Begebenheiten erzählt werden.

Sämmtliche Klassen zerfallen noch in so viele Rubriken, als Charaktere und Zwecke für jede Klasse aufgefunden werden dürften.

Die verschiedenen Tanzmelodien sind eigentlich als Versarten zu betrachten, weil durch den Rhythmus derselben Empfindung erweckt und unterhalten wird, welche fröhlich, komisch, zärtlich, ernsthaft, heftig, gemäßigt u. s. w. sein kann.

So wie durch jede Melodie eine besondere Empfindung erweckt wird, eben so durch jede Versart. Deswegen hielt man diese oder jene Versart für diese und jene Dichtung am schicklichsten.

Den Rhythmus entdeckte man zuerst in der griechischen Sprache; man fand ihn in den Gesängen des Homer schon völlig ausgebildet, und zwar so eigenthümlich, daß der logische Accent weniger als der rythmische wahrgenommen wird, welches sich darstellt als Vollendung des Sprachrhythmus.

Die deutsche Sprache hat an sich kein geregeltes Sylbenmaaß, denn die Sylben sind von zu verschiedenartiger Länge und erfordern einen verschiedenartigen Accent. Sie hat aber dagegen ein vollständig ausgebildetes Ton- oder Schwermaaß, und steht zwischen dem quantitirten und dem accentuirten Versbau älterer und neuerer Sprachen bedeutsam in der Mitte. Die Dichter haben daher derselben die gesammten metrischen Formen aller Nationen angeeignet, und auch noch mehrere besondere Versarten darin erfunden.

Will man mehr hierüber wissen, als hier erforderlich ist, so lese man die Fragmente über die Theorie des Versbaues von Klopstock, und andere Bücher von deutschen Schriftstellern über das Gebiet der Poesie.

Zweites Kapitel.

Vom Rhythmus der Musik.

Rhythmus heißt Takt, lateinisch: tactus, deutsch: Gefühl. Bei jedem Tone, Klange oder Schalle, den wir mehrmals auf einander folgend vernehmen, empfinden wir sogleich, ob dessen Aufeinanderfolge in gemessenen Zeiträumen, oder regellos ist. Im ersten Falle werden wir aufmerksam, wie viel Zeit von einer Wiederholung zur andern vorübergeht, und ob die Dauer gleich- oder ungleichmäßig ist. Empfinden wir von 2 zu 2, 3 zu 3 oder 4 zu 4 Schlägen eine regelmäßige Dauer bei der Wiederholung eines Tones, Klanges oder Schalles, gleichviel in welcher Zeitdauer der eine oder der andere in genannter Anzahl vorübergeht, so ist ein Rhythmus darin vorhanden, wo nicht, so ist es regellos. Um die Zeitdauer der Töne, Klänge oder Schälle auf das genaueste zu messen, bedient man sich der Pendelschwingungen oder Pulsschläge, und betrachtet entweder 2, 3 oder 4 derselben als einen besondern Abschnitt der Zeiteintheilung, oder Alles, was auf eine genannte Anzahl dieser Schwingungen oder Schläge

vorübergeht, für einen besondern Abschnitt von einem Ganzen, bei dessen Wiederkehr wir ein neues Anheben empfinden. Die Alten hatten einen geraden und einen ungeraden Rhythmus. Bei dem geraden Rhythmus wird jede Folge von Tönen oder Klängen von 2 zu 2 oder 4 zu 4 Pendelschwingungen abgemessen, dagegen bei einem ungeraden nur von 3 zu 3. Durch die Betonung unterscheidet man deutlich nicht nur, wie viel Töne oder Schläge auf eine gerade oder ungerade Anzahl von Schwingungen vorübergehen, sondern auch der wievielste, wenn auch nur in einem Augenblicke, auf die eine oder die andere Schwingung vorübergegangen ist.

Da auf jede Pendelschwingung von 2, 3 oder 4 Schwingungen nicht nur ein Ton oder Klang, sondern mehrere Töne oder Klänge vorübergehen können, wovon jeder beliebig stärker betont werden kann, so entsteht eine so mannigfaltige Anwendung im Rhythmus, daß es möglich wird, die fühlbaren Accente nicht nur in die Schwingungen, sondern auch in die, während derselben vorübergehenden Töne oder Klänge einzutheilen, oder mit andern Worten: da bei 2, 3 oder 4 Schwingungen in gleichen Zeiträumen eine beliebige Anzahl von Tönen oder Klängen vorübergehen kann, wovon bald dieser oder jener nach einer bestimmt angenommenen Regel beliebig hervorgehoben werden kann, so dürfte weder zu ermitteln noch genau zu bestimmen sein, wie groß die Anzahl von angenommenen Formen sein könne, in welchen der Rhythmus fühlbar gemacht und angewendet werden kann.

Die verschiedenartigen Betonungen, welche nur möglichst stattfinden können, werden eingetheilt:

1) In grammatische, 2) rhetorische und 3) pathetische Accente.

Bei dem ersten, als dem grammatischen Accent, werden diejenigen Theile, welche in der ersten von 2, 3 oder 4 Schwingungen beginnen, am stärksten, und diejenigen,

welche als die ersten von 2, 3 oder 4 Gliedern einer Schwingung betrachtet werden, minder stark betont. Durch die erste und stärkste Betonung wird unterschieden, ob der Rhythmus gerade oder ungerade ist, und durch die zweite, minder starke, in wieviel Glieder jeder zu einem geraden oder ungeraden Rhythmus gehörige Theil zerfallen oder getheilt worden ist.

Um davon einen Beweis zu geben, betrachte man die 5 über einander stehenden Melodien Tab. 101 Fig. 1 und Choral 3 Tab. 77. Wiewohl man bei'm Beginn eines neuen Tonfußes, wovon später die Rede sein wird, immer eine stärkere Hebung empfindet als bei jedem Takte, so ist sie dennoch bei jedem Takte so fühlbar, daß das Gehör auch selbst dann eine etwas stärkere Betonung zu vernehmen glaubt, wenn sie auch in der Ausübung nicht vorhanden ist.

Die zweite Betonung ist der rhetorische oder auch oratorische Accent. Wenn wir denselben bloß auf Musik beziehen, so besteht er in einer Betonung derjenigen Takttheile oder Glieder, welche zur Bezeichnung des Charakters eine stärkere Betonung nothwendig machen. Da der Charakter nicht allemal eine Betonung der ersten Takttheile oder Glieder erfordert, so können, wenn es Umstände nothwendig machen, alle Takttheile oder Glieder, sie mögen die letzten oder ersten sein, stärker betont werden. Diese stärkere Betonung ist ein rhetorischer Accent, wenn sie nicht mit den ersten Takttheilen oder Gliedern zusammentrifft. Der grammatische Accent ist erforderlich, um den geraden oder ungeraden Rhythmus fühlbar zu machen, und der rhetorische, um den Charakter, welcher sowohl bei'm geraden als auch ungeraden Rhythmus verschiedenartig sein kann.

Die dritte Betonung ist der pathetische Accent. Durch denselben wird sowohl der grammatische als auch rhetorische verstärkt, um den Charakter einer Rede oder eines

Tonstücks aufs schärfste zu bezeichnen. Da das eine wie das andere mit sehr verschiedenartiger Betonung so schön und richtig vorgetragen werden kann, daß selbst der geübteste Kunstrichter nicht leicht etwas dagegen einwenden würde; so ist der pathetische Accent weiter nichts als eine Betonung, durch welche sowohl der Charakter der Rede oder des Tonstücks, als auch die Leidenschaft des Ausübenden auf das genaueste bezeichnet und fühlbar wird. Was den rhetorischen Accent betrifft, so empfinden wir dessen wohlthätige Wirkung deutlich, sobald wir von den 5 über einander stehenden Melodien Tab. 101, entweder die letzte Hälfte jedes Taktes stärker betonen, als das erste, oder das zweite und vierte Viertel, und bei Choral 3 Tab. 77 den dritten Theil eines jeden Taktes.

Was den pathetischen Accent betrifft, diesen werden wir empfinden, sobald wir in genannten Beispielen noch diejenigen Takttheile oder Glieder am stärksten hervorheben, welche erforderlich sind, um den Charakter oder die darin vorherrschende Leidenschaft aufs genaueste fühlbar zu machen.

Durch diese verschiedenen, den eigentlichen Charakter bezeichnenden Accente erhält jede Melodie ihren Rhythmus, wenn sie nach einer bestimmten Ordnung auf einander folgen, und diese Folge entweder bei jedem Takte oder mindestens bei 2 Takten auf's neue wiederkehrt.

Eine bestimmt angenommene, immer wiederkehrende Ordnungsfolge von Accenten, durch welche nicht nur der Charakter, sondern in jedem einzelnen Takttheile jedes auch noch so kleine Glied fühlbar wird, ist und heißt: Rhythmus, oder mit andern Worten: eine in festgesetzten Zeiträumen immer wiederkehrende Folge derjenigen Accente, welche der Charakter erfordert, ist Rhythmus.

Der Rhythmus ist die Form einer jeden Melodie oder eines jeden Tonstückes, oder mit andern Worten: der Rhythmus ist Dasjenige, wodurch wir bei'm Hören em-

pfinden, welcher Gattung oder Rubrik das Tonstück angehört.

Jedes zu einer Gattung gehörige Tonstück hat eine bestimmte Folge von Accenten, oder eine besondere Form im Rhythmus. Daß man diese nicht nur in der Folge der Töne, sondern auch bei'm bloßen Schalle unterscheidet, dürfte sehr leicht mit einer Trommel, Klapper u. s. w. bewiesen werden können. Wer weiß es nicht, daß verschiedenartige Märsche, wodurch die Zeit des Fortschreitens im Gehen auf das genaueste bestimmt wird, und andere militairische Thätigkeiten, als: avanciren und retiriren, aufstehen und zur Ruhe gehen und noch Dieses und Jenes durch ein besonderes Schlagen der Trommel angedeutet werden, und daß man das Eine von dem Andern durch die verschiedenartigen Accente und die Dauer der Schläge unterscheidet. Ferner ist es bekannt, daß wilde Völker sich ihre in Rasseln, Klappern und Trommeln bestehende Musik durch eine verschiedenartige Dauer und Accente ihrer Schläge angenehm gemacht haben; denn sie fühlten, daß ohne Unterschied derselben weder Aufmerksamkeit noch Gefühl angeregt wurde. Auch in unsern Tagen bedient man sich daher noch des Rhythmus bei den Arbeiten, die während ihrer Dauer eine regelmäßige Bewegung in der Zeit erfordern, als bei'm Rudern, Dreschen, Weben, Schmieden, Walken u. s. w., wodurch man deren Beschwerlichkeit weniger empfindet, weil das Gefühl durch die gleichmäßige Bewegung angeregt und in einer gewissen Spannung erhalten wird.

Anmerk. Rhythmopöie war bei den Griechen die Kunst, mittels welcher dem Tonsetzer gelehrt wurde, die Tonfüße und die daraus verbundenen melodischen Theile unter sich in ein gutes Verhältniß zu bringen.

Aristides erklärt die Rhythmopöie für eine Verbindung verschiedener Zeiten, die nach einer gewissen Ord-

nung zusammengesetzt sind, oder die unter einander in einem gewissen Verhältniß stehen.

Verschiedene Tonlehrer bedienen sich noch des Wortes Rhythmopöie, um denjenigen Theil der Tonsetzkunst damit zu bezeichnen, den man im Deutschen die Taktordnung nennt. —

Um auch bei der Ausübung den geraden von dem ungeraden Rhythmus zu unterscheiden, so wurde bei jeder neuen Hebung niedergeschlagen, bei den andern Taktheilen aber entweder aufgehoben, oder seitwärts geschwungen. Den Niederschlag nannten die Alten thesis, den Auf- oder Seitenschwung arsis.

Da man in der Musik nicht nur diejenigen Einschnitte empfindet, welche durch das Anheben oder Wiederkehren der festgestellten Accente bemerkbar werden, sondern auch noch andere, welche nicht immer mit den Hebungen zusammen treffen, oder mit andern Worten: da man bei dieser oder jener Melodie nicht nur bei jedem Takte, sondern bald bei diesem oder jenem Takttheile noch einen besondern Einschnitt empfindet, so haben die Musiker ihre Melodien nicht bloß in Takte, sondern auch in Tonfüße eingetheilt. Bei jedem Takt empfindet man einen Einschnitt, welcher oft in der Melodie nicht vorhanden ist, sobald man daher, gleichviel in welchen Taktheilen, noch einen besondern Einschnitt bemerkt, so ist ein Tonfuß beendet.

Jede Folge von Tönen, welche einen fühlbaren Einschnitt, gleichviel an welchem Takttheile, veranlassen, nennen daher ältere Musiker einen Tonfuß, und neuere eine Figur.

In der Poesie, aus welcher dieses Kunstwort entlehnt ist, bezeichnet es die Versfüße, und in der Musik diejenigen Theile eines melodischen Satzes, in welchen man besondere Einschnitte empfindet.

In der Poesie empfindet man bei jedem Versfuß ei-

nen Einschnitt, dagegen in der Musik nicht nur bei jedem Takte, sondern auch außer diesem bald in diesem, bald in jenem Takttheile.

Um hierüber noch verständlicher zu werden, bemerke ich, daß in der Poesie die Versfüße Das sind, was in der Musik die Takte sind, dagegen sind in der Musik die Tonfüße Dasjenige, was in der Poesie die Worte sind. So wie nun in der Poesie die Worte auch nicht immer mit dem Versfuß gleichzeitig enden, sondern oft aus einem Versfuß in den andern übergehen, eben so enden in der Musik die Tonfüße auch nicht immer mit den Takten, sondern bald in diesem oder jenem Theile derselben.

In der Poesie hat man die Versfüße eingetheilt in 2-, 3- und 4sylbige, und in der Musik die Tonfüße, sobald sie mehr als einen Takt betragen, in 2-, 3-, 4- bis 5taktige. Die von 2 Takten nennt man Zweier, von 3 Takten Dreier u. s. w. bis zum Fünfer auch Sechser.

Jeder Tonfuß besteht mindestens aus 3 Tönen, gleichviel in welcher Zeitdauer diese vorübergehen.

Als Beweis betrachte man die Tonfüße aus 3 Tönen Tab. 99 Fig. 5 von A bis F.

Zweitens betrachte man die Tonfüße aus 4 Tönen Fig. 6 Tab. 99 von A bis D.

Tonfüße in 5 Tönen finden wir in Fig. 7 Tab. 99 von A bis E.

Tonfüße in 6 Tönen in Fig. 8 A, B und C. In 7 Tönen Fig. 9 von A bis C. In 8 Tönen Fig. 10 A und B. In 9 Tönen Fig. 11 A und B.

Da die Dauer und Anzahl der Töne noch bei weitem verschiedenartiger sein kann, als es hier angegeben wurde, und der Reichthum der Tonfüße in einem bei weitem höhern Grade zunimmt, als an Tönen zugesetzt werden kann, oder mit andern Worten: da bei 4 Tönen schon viermal so viel Tonfüße sein können, als mit 3 Tönen u. s. w., so wird man einsehen, daß es weder zu

ermitteln noch zu bestimmen sein dürfte, wie viel verschiedenartige Tonfüße etwa vorzufinden wären, zumal da dieselben noch aus weit mehr Tönen bestehen können, als hier, um nicht zu viel Raum damit einzunehmen, angegeben worden.

Die Länge eines Tonfußes wird nicht nach der Anzahl, sondern nach der Dauer der Töne abgemessen.

Da die Tonfüße mitunter nicht einmal einen ganzen Takt und auch wieder mehrere Takte betragen, so werden die kürzern nur nach Takttheilen, und die längern nach dem Betrage ihrer Takte gemessen.

Aus 2 Takten bestehende Tonfüße sind die gebräuchlichsten, weil eine gerade Anzahl von Takten das Gefühl am meisten anregt.

Tonfüße von 2 Takten finden wir fortwährend in den 5 über einander stehenden Melodien Tab. 101, in dem Volksliede Tab. 82, in dem Studentenliede Tab. 83 und in der Menuet aus Don Juan, Orchester 1, erste Reihe, Tab. 91, so wie auch an mehreren andern Orten.

Tonfüße von 4 Takten finden wir Tab. 88, in den ersten drei Theilen des Wallachischen und an andern Orten.

Tonfüße von 3 und 5 Takten sind seltener, weil sie das Gehör nicht so leicht faßt, als die von 2 oder 4 Takten.

Tonfüße von 3 Takten finden wir in Fig. 2 Tab. 101, von 5 Takten in Fig. 3, und von 6 Takten in Fig. 4, so wie auch im ersten Satze des dritten Chorals Tab. 77.

Tonfüße von 7 oder 8 Takten findet man noch seltener; indem bei 7 Takten gewöhnlich ein Vierer und ein Dreier, oder umgekehrt, zusammengestellt worden ist, und bei 8 Takten in den meisten Fällen 2 Tonfüße von 4 Takten an einander gereiht sind.

So wie in der Poesie mehrere Verse zu einer Strophe erforderlich sind, eben so sind auch in der Musik mehrere

Tonfüße zu einem Satz erforderlich; denn jeder Satz in der Musik, er bestehe aus so vielen Takten oder Tonfüßen als er wolle, muß eine gewisse Länge haben, um als vollständig zu erscheinen, widrigenfalls das Gehör sogleich etwas vermissen würde. Es ist daher festgestellt, daß ein Satz mindestens aus 2 Tonfüßen bestehen muß, welche eine beliebige Anzahl von 2, 3, 4 bis 5 Takten haben können; auf's höchste kann er aus so vielen Tonfüßen bestehen, als man will, wenn, in Folge zu großer Länge, die Deutlichkeit nicht beeinträchtigt wird.

Damit man einen bloßen Tonfuß von einem Satze auf das genaueste unterscheiden, und auch die durch den Rhythmus fühlbar werdende Form kennen lerne, ist es erforderlich, jeden zu einem Satze gehörigen Theil erst zu lehren, und alsdann zu erörtern, in welchem Zusammenhange der Rhythmus mit den Satztheilen steht.

Drittes Kapitel.

Von den verschiedenen Tonfüßen und Sätzen.

§. 1.

Von der Interpunction oder Bezeichnung der einzelnen Satztheile.

Sowohl die Tonfüße als auch die Sätze zerfallen in mehrere Gattungen oder Rubriken, wie man es nennen will, welche man weniger durch ihre fühlbaren Einschnitte, als durch ihre verschiedenartige Endung unterscheidet.

Was die Tonfüße betrifft, so erscheinen diese selten so in sich abgeschlossen, daß man einen besondern Ruhepunkt empfindet, weil sie nicht nur mit jedem beliebigen Takttheile, sondern auch mit jeder beliebigen Tonstufe unserer gebräuchlichen Tonarten enden können. Was aber die einzelnen zu einer Melodie gehörigen Sätze betrifft, so unterscheidet man diese durch ihre Endung. Die Endung derselben kann auf eine vierfache Weise stattfinden,

und wird als die Interpunction oder Bezeichnung der einzelnen Sätze betrachtet. Melodische Sätze können 1) mit einem ganzen Tonschluß, 2) mit einem halben, 3) mit einem Trugschluß, und 4) mit einer Fermate endigen. Wenn melodische Sätze mit einem ganzen Tonschluß enden sollen, so muß es mit der ersten oder achten Tonstufe derjenigen Tonart sein, in welcher der Satz endet. Der ersten darf nur die zweite, und der achten die siebente oder neunte Stufe vorausgehen.

Da es nicht gleich ist, in welchem Takttheile die erste oder achte Stufe erscheint, so sind zweierlei Endungen, als männliche und weibliche. Männlich ist die Endung, wenn die erste oder achte Stufe entweder ein erster oder ein solcher Takttheil ist, welcher wegen seiner Schwere einen grammatischen Accent erfordert. Wie in Fig. 2 und 3 Tab. 98, so wie auch in dem ersten und zweiten Theil der bekannten Melodie Tab. 82, in den beiden Theilen Fig. 1 Tab. 98, Fig. 9 Tab. 98, in der Polonaise Tab. 96, und am Schlusse des bekannten Liedes Tab. 83. Weiblich ist die Endung, wenn die erste oder achte Tonstufe ein leichter Takttheil, und diejenige, welche derselben vorausgeht, ein schwerer ist; oder mit andern Worten: wenn der dem Schlußton vorausgehende mit einem grammatischen Accent zusammentrifft, unter welchen Umständen der Schlußton keinen Accent erhält. Wie in Fig. 8 Tab. 98 in der Tenor- und Diskantstimme, im Studentenliede Tab. 83 und Tab. 96 Takt 10.

Jeder ganze Tonschluß, gleichviel männlich oder weiblich, wird als Abschluß eines Satzes betrachtet und von den ältern Musikern „Klausel" genannt.

Wenn man den ganzen Tonschluß nicht nur auf Melodie, sondern auch auf Harmonie beziehen will, so ist er in jeder Stimme anders. In der Sopran- oder Altstimme ist der ganze Tonschluß auf eine oder die andere

Art, wie er bereits erörtert worden. Die Musiker betrachten es daher für eine Alt- oder Sopran-Klausel, wenn mit der ersten oder achten Tonstufe geendet wird, und der ersten die zweite, der achten die siebente oder neunte Stufe vorausgeht.

Eine Tenorklausel ist es, wenn der Satz mit der dritten Tonstufe derjenigen Tonart endet, in welcher die Endung stattfinden soll, unter welchen Umständen derselben entweder die vierte, oder, nur selten, die zweite vorhergehen muß. Wie in der Oberstimme Fig. 5, in der zweiten von oben Fig. 8, in der dritten von oben Fig. 9 Tab. 98.

Eine Baßklausel ist es, wenn der ersten Tonstufe derjenigen Tonart, in welcher der Satz enden soll, entweder die fünfte über oder die vierte unter den Hauptton als Grundton des Dominanten-Accordes vorausgeht. Wie in der Baßstimme Fig. 7, 8, 9 Tab. 98 und anderen Figuren mehr.

Wenn melodische Sätze mit einem halben Tonschluß enden, so geschieht diese Endung mit der zweiten oder siebenten Tonstufe derjenigen Tonart, in welcher die Endung stattfindet.

Der zweiten muß die dritte, und der siebenten die achte Stufe vorausgehen. Da dies ohne Zuziehung der Harmonie unverständlich sein würde, so bemerke ich, daß die achte Stufe in den meisten Fällen als Quart, und die dritte als Sext eines Quarten-Accordes erscheint, die siebente als Terz und die zweite als Quint des Dominannten-Accordes, und nur selten die achte als Octav und die dritte als Terz des Tonischen-Accordes.

Der halbe Tonschluß ist, wie der ganze, männlich oder weiblich. Männlich ist die Endung, wenn die zweite oder siebente Stufe entweder mit dem ersten oder einem solchen Takttheil erscheint, welcher einen grammati-

schen Accent erfordert, wie in der Ober- und zweiten Stimme von oben Fig. 1 und 2 Tab. 99.

Weiblich ist die Endung, wenn die zweite oder siebente Stufe ein leichter, die dritte und achte aber ein schwerer Takttheil ist, oder mit andern Worten: wenn die dritte und achte mit dem ersten oder einem solchen Takttheil zusammenfällt, welcher einen grammatischen Accent erfodert, wie in den beiden Oberstimmen Fig. 3 und 4 Tab. 99.

Daß der Accord, womit die Endung stattfindet, als Dominante erscheint, und der, welcher dem Schlußton vorhergeht, als Tonica, bedarf fast keiner Erwähnung, weil es schon durch Zuziehung der Harmonie deutlich geworden ist.

Was noch die einzelnen Stimmen betrifft, so haben die Gelehrten nicht festgestellt, in welcher Stimme mit der zweiten oder siebenten Stufe der halbe Tonschluß endet. Sie haben aber die Meinung, daß der halbe Tonschluß durch eine übermäßige Quartmodi, d. h. mit einer durch ♯ oder ♮ bezeichneten vierten Stufe in der Baßstimme angekündigt werden muß, wie man in ältern Musiken und in Fig. 3 und 4 Tab. 99 findet, oder daß auf die erste die fünfte Stufe als Schlußton erfolgen muß, wie in der Baßstimme Fig. 1 und 2 Tab. 99.

Wenn drittens die Sätze mit einem Trugschluß enden sollen, so ist die Endung entweder melodisch oder harmonisch.

Im ersten Falle steht es fest, daß diejenige, welche als Haupt- oder melodieführende Stimme erscheint, statt des Schlußtons, welchen das Gehör erwartet, einen andern, gleichviel der Tonart angehörigen oder fremden Ton, ergreifen muß. Man sehe Fig. 1 und 2 Tab. 100, den dritten und fünften Takt in den obern beiden Stimmen.

Im zweiten Falle, wenn der Trugschluß harmonisch ist, endet die Melodie völlig mit der ersten oder achten Tonstufe, zu welcher statt der tonischen Harmonie, welche

das Gehör erwartet, eine andere, und zwar in den meisten Fällen die Medianten-Harmonie genommen wird. Die melodische Endung ist größtentheils nur männlich, wie in Fig. 1 und 2 Tab. 100, die harmonische aber männlich wie in Fig. 5 und 6 Tab. 99, und weiblich wie in Fig. 7 und 8 Tab. 99.

Wenn viertens die Sätze mit einer Fermate endigen, so geschieht diese Endung an jedem beliebigen Orte eines Satzes, wo die Umstände ein längeres Verweilen nothwendig machen.

Da in einem solchen Falle größtentheils der folgende Satz nicht mit dem vorhergehenden so zusammenhängt, daß beide nur als ein Satz erscheinen, so wird jede Unterbrechung der Art nicht bloß als Ruhepunkt, sondern auch als Ende eines melodischen Satzes betrachtet. Schlußsätze werden, wie schon erwähnt wurde, auch Klausel, und andere dagegen entweder nur bloß Sätze oder auch Nebensätze, und von Koch „Absätze" genannt, weil sie einen Einschnitt veranlassen. Da ihr Unterschied in der Endung fühlbar wird, so betrachtet man die Endung als Satztheile, Bezeichnung oder Interpunction in der Musik, denn wir haben darin keine Schriftzeichen wie in der Sprache . , ; : ! ? „ " — u. s. w.

In den Tonstücken werden diejenigen, welche als Schlußsätze erscheinen, womit eine Periode endet, noch mit einem Doppeltaktstrich bezeichnet. Andere Satztheilbezeichnungen sind bisher nicht üblich, und werden aller Wahrscheinlichkeit nach auch nicht stattfinden, weil das Gefühl die einzelnen Sätze schon genugsam von einander unterscheidet. Was noch die Tonfüße betrifft, welche als kleinere Glieder der einzelnen Sätze erscheinen, so wird nur von dem fühlbaren Einschnitte derselben besondere Notiz genommen, von ihrem Ende aber nur so viel, wie nothwendig ist, um einen Tonfuß von dem andern zu unterscheiden.

Jeder melodische Sinn, durch welchen ein Einschnitt

fühlbar wird, kann nur für einen bloßen Tonfuß betrachtet werden, sobald er nicht auf irgend eine hier angegebene Art endet.

Da die Endung der Tonfüße so verschieden ist, daß sie auf keine Weise mit Genauigkeit angegeben werden kann, so heben wir nur die Hauptgattungen derselben heraus.

In die erste Gattung dürften diejenigen gehören, welche beliebig auf dieser oder jener Tonstufe endigen und nur am Anfange oder in der Mitte eines Satzes angewendet werden können, z. B. die Tonfüße in dem ersten Liede Tab. 82 Takt 1—2, 3—4, 7—8, 9—10, 11—12, oder wie die Tonfüße der ersten 6 Takte der beiden Theile der Menuet aus Don Juan Tab. 91 und andere mehr dieser Art.

In die zweite Gattung gehören diejenigen, welche mit einem halben Tonschluß enden, wie z. B. in dem ersten Theil der beiden Märsche Tab. 87 die letzten mit | und ○ bezeichneten Tonfüße, oder wie im Chor Tab. 83 der des eilften und zwölften Taktes, und der in dem Liede Tab. 82—83 des dritten und vierten Taktes.

In eine dritte Gattung gehören diejenigen Tonfüße, welche mit einem ganzen Tonschluß enden, wie z. B. die letzten beiden Tonfüße in den Märschen Tab. 87 oder des ersten und zweiten Theils des Volksliedes Tab. 82, des Studentenliedes Tab. 83, und der Menuet aus Don Juan Tab. 91. Wenn man sämmtliche hier angeführte Tonfüße genau betrachtet hat, so wird es leicht, Tonfüße von melodischen Sätzen zu unterscheiden.

§. 2.

Länge der Sätze.

Nicht nur die Endung eines Satzes, wodurch man unterscheidet, in welche Rubrik er gehört, sondern auch

die Länge desselben ist nothwendig näher zu beleuchten, wenn man kennen lernen soll, ob derselbe als vollständig oder unvollständig vom Gehör vernommen wird. Darüber entscheidet zwar das Kunstgefühl in den meisten Fällen, indeß dürfte doch mit Einsicht in die Sache nicht nur jede Beurtheilung richtiger, sondern auch zuverlässiger sein als ohne diese.

Die Länge der Sätze ist zweierlei Art: einmal ist sie metrisch, unter welchen Umständeu das Taktgewicht oder Schwermaaß darüber entscheidet; zum andern Male ist sie nach Tonfüßen berechnet, bei welchen die Länge und Interpunction derselben entscheidet. In der Poesie kommen zwei- bis sechsfüßige Verse in den verschiedenen Strophen vor, und in der Musik Tonfüße von 2 bis 6 Takten in den Melodien.

Tonfüße von 2 und 4 Takten sind die gewöhnlichsten, weil sie das Gehör am leichtesten auffaßt. Als Beweis sehe man die Tonstücke Tab. 82, 83, 87, 89, 90, 91—95 Orchester 11, und Tab. 96.

Aeltere Tonlehrer gaben die Regel, entweder nur gleichmäßige Tonfüße von 2 oder 4 Takten, oder 4taktige mit zweien von 2 Takten zu verbinden, um damit eine gewohnte Länge von 8, 12 oder 16 Takten hervorzubringen. Sie wird auch noch in unsern Tagen besonders bei Tonstücken, welche eine bestimmte Länge erfordern, beachtet.

Bei Tonstücken, welche keine bestimmte Länge erfordern, leidet diese Regel eine Ausnahme. Als Beispiel sehe man die Polonaise Tab. 96, deren erster Theil mit einem Zweier beginnt, worauf 2 Vierer folgen. Der Zweier erscheint indeß doch so in sich abgeschlossen, daß auch mit den 2 Vierern der erste Theil als vollständig erscheinen dürfte. Im zweiten Theil des Walzers Tab. 97 sind 2 Vierer und 2 Zweier.

Da in beiden Tonstücken die Folge dieser Tonfüße

auf keine Weise dem Gefühl zuwider ist, so dürfte diese Regel, ungleichmäßige Tonfüße zu verbinden, auch nur alsdann gelten, wenn sie durch Umstände oder Mangel an Genie zu beachten nothwendig wird.

Tonfüße von 3 oder 5 Takten werden seltener angewendet, weil sie das Gehör oft mehr beunruhigen als befriedigen.

Aeltere Tonlehrer gaben daher die Regel, auf einen Tonfuß von 3 oder 5 Takten einen von 2 oder 4 folgen zu lassen, um den Mangel des ungeraden Taktes durch den Eindruck des geraden zu ersetzen.

Sie sagten, „der ungerade Tonfuß müsse durch einen geraden wieder gut gemacht werden".

Dagegen gestatteten sie eine Folge von 2 Dreiern oder Fünfern, weil 2 Tonfüße von drei oder fünf Takten geradzählig sind.

Tonfüße von verschiedener Länge finden wir in der Arie Tab. 84 und 85. Im Vorspiel und ersten Theil derselben folgt fortwährend auf einen Dreier ein Zweier. Wiewohl der zweite Theil mit 2 Dreiern beginnt, so findet doch darauf wieder die vorhergehende Folge statt. Tonfüße von 3 Takten finden wir in der Menuet der zweiten Symphonie von Mozart. Tonfüße von 7 und 9 Takten sind noch seltener, weil im ersten Fall ein Dreier und Vierer, und im zweiten Fall ein Vierer und Fünfer deren Stelle vertritt.

Um die Tonfüße, je nachdem es die Umstände erfordern, entweder zu verlängern oder zu verkürzen, werden sie entweder *erweitert* oder *zusammengeschoben*.

Erweitert werden die Tonfüße entweder durch die Wiederholung dieser oder jener Notenfigur, oder durch eine besondere Verlängerung der Takttheile. So ist z. B. im zweiten Theil des Walzers Tab. 97 durch das Einschieben des zweiten und dritten Taktes ein Vierer geworden, welcher ohne Wiederholung des zweiten Taktes auch

ein Dreier sein könnte, und ohne den zweiten und dritten Takt ein Zweier.

Auf ähnliche Weise ist in Fig. 4 Tab. 101 durch die zweimalige Wiederholung des dritten Taktes ein Tonfuß von 6 Takten geworden, welcher, wenn die Wiederholung, d. h. der vierte und fünfte Takt wegfällt, Vierer sein könnte, und wenn die Wiederholung des dritten Taktes nur einmal statt findet, Fünfer.

Eben so verhält es sich mit dem zweiten Tonfuß derselben Figur. Dieser könnte ohne Wiederholung des fünften Taktes Fünfer, und ohne den dritten und vierten Takt Vierer sein.

Der Fünfer Fig. 3 ist auch nur durch die Wiederholung der letzten Notenfigur des ersten Taktes, und zwar deswegen entstanden, weil bei Auslassung des zweiten Taktes der Satz vom Gehör schwerer zu fassen sein dürfte.

Will man die Takttheile eines Tonfußes oder Satzes verlängern, so macht man statt der Viertel- halbe, und statt der halben ganze Taktnoten, wie und wo es die Umstände gestatten, wenn der melodische Fluß damit nicht beeinträchtigt wird; z. B. in Fig. 1 Tab. 102 könnte in der Oberstimme statt der ersten halben eine Viertel-Taktnote in denjenigen Takten sein, welche $\frac{3}{4}$ betragen.

Bei den Takten, die $\frac{2}{4}$ haben, könnte entweder das erste oder zweite Viertel halbe Taktnote sein, oder das fehlende Viertel durch eine Pause ersetzt werden. Dadurch würde ein gleicher Rhythmus entstehen.

Diese und jene Takttheile werden, wenn es die Umstände erfordern, wiederholt, um dem Satz eine nähere Bestimmung zu geben, und diese oder jene erweitert und vergrößert, um die erforderliche Länge zu haben.

Zusammengeschoben werden die Sätze, wenn man sie so einrichtet, daß, indem der eine aufhört, der andere anfängt; unter welchen Umständen entweder mit oder

schon vor dem Schlußton des ersten Satzes der zweite Satz beginnt.

Sie werden aber auch oft nur durch eine melodische Notenfigur mit einander verbunden, damit sie nicht getrennt, sondern als ein Ganzes erscheinen sollen. So ist im 21sten Takte der Mozart'schen Arie Tab. 84 das Zwischenspiel mit dem vorhergehendem Satze in der begleitenden Oberstimme zusammengeschoben. Eben so verhält es sich mit dem Nachspiel; nur mit dem Unterschiede, daß es um eine Oktave früher beginnt, wie der Gesang im 43sten Takte aufhört. Bei zusammengeschobenen Sätzen wird der Schlußton des ersten Satzes für den Anfang des zweiten betrachtet, folglich zweimal gezählt; z. B. wird in Fig. 4 Tab. 102 der vierte Takt als erster des zweiten Satzes betrachtet, und das Ganze für einen Satz von 8 Takten. Wenn man statt des sechsten und siebenten Taktes die folgenden mit 6, 7 und 8 bezeichneten Takte ausübt, so wird dieser Satz von 8 Takten für einen Satz von 9 Takten betrachtet, weil der vierte Takt, mit welchem der zweite Fünfer anfängt, doppelt gezählt und auch als letzter des ersten Satzes betrachtet wird.

Da unter diesen Umständen der Takt, womit der eine Satz endet und der andere anfängt, die Stelle von 2 Takten vertritt, und das Ende des alten Satzes durch den Anfang des neuen verdrängt wird, so nannten die ältern Tonlehrer dieses Verfahren „Tonerstickung". Sie findet statt, wenn der zweite Satz mit demselben Tone oder Accorde anfängt, womit der erste aufhört, unter welchen Umständen der Anfang des zweiten Satzes den Schluß des ersten nicht nur verdrängt, sondern auch vertritt.

Die Verbindung der Sätze durch besondere Notenfiguren findet entweder in der melodieführenden oder in einer andern Stimme statt. Sie ist jedoch im ersten Falle

zweierlei Art. Indem einmal statt des Schlußtons irgend ein anderer zum Accorde gehöriger ausgeübt und der Schluß umgangen wird, wie in dem ersten Theil des Walzers Tab. 97 Takt 4, wodurch gleichsam eine Fortsetzung oder Wiederholung des Satzes herbeigeführt wird; zum andern Male werden die in sich abschließenden Sätze durch eine besondere Notenfigur melodisch mit einander verbunden, wenn sie als ein Ganzes erscheinen sollen. In der melodieführenden Stimme ist sie gewöhnlich wie in Fig. 5 Tab. 102 Takt 2, 4, 8, 10, 12 und 16. In andern Stimmen entweder wie in Mozart's Arie in der begleitenden Oberstimme Takt 14, 31 und 34, oder wie in der Baßstimme der zweiten Variation Tab. 82.

Auf diese und andere Weise verbindet man die Tonfüße und Sätze, worüber im Allgemeinen nur die hier ausgesprochenen, aber keine besonderen Regeln festgestellt werden können; denn die Umstände erfordern an diesem oder jenem Orte entweder Länge oder Kürze, worüber im Ganzen mehr das Kunstgefühl als die kalte Vernunft entscheidet.

Ueberhaupt dürfte es mehr bei der Verbindung der Tonfüße und Sätze auf ihre gegenseitige nähere Beziehung als auf ihren materiellen Umfang ankommen, wenn nicht eine bestimmte Länge durch besondere Umstände nothwendig wird.

§. 3.

Von dem Umfange des Inhalts oder dem logischen Theil der einzelnen Sätze.

Die wissenschaftliche Darstellung der allgemeinen Regeln des Denkens ist Logik; sie zerfällt in 2 Theile: in dem ersten sind die Regeln, nach welchen man sich im

Denken richten muß, und im zweiten die Vorschriften der Anwendung dieser Regeln.

In der Sprache ist die richtige Beziehung der mit Worten gegebenen Vorstellungen der logische Theil eines Satzes, die richtige Darstellung und Folge der Dinge der grammatische.

In der Musik ist die gegenseitige nähere Beziehung der zu einem Satze gehörigen einzelnen Glieder und der in ihrem Umfange enthaltene Grad von Vollständigkeit der logische Theil eines Satzes.

Eine in jeder Beziehung regelrechte Folge der Töne, mit Inbegriff ihrer Endform, ist der grammatische.

In der Sprache entscheidet die Vernunft sehr leicht, in wie weit die in einem Satze gegebenen Vorstellungen verschiedenartiger Dinge in eine Einheit des Bewußtseins gebracht worden sind.

In der Musik aber entscheidet nur das durch Bildung geläuterte Kunstgefühl, in wie weit sich die in einem Satze enthaltenen Tonfüße auf einander beziehen und der aus demselben gebildete Satz vollständig erscheint.

Die Merkmale und Erfordernisse eines logisch geordneten Satzes sind folgende:

1) Eine dem Gehör leicht faßliche, durch das Metrum hervorgehende Uebereinstimmung der zu einem Satze gehörigen Glieder, welche, beliebig in Beziehung auf Grammatik, als Subjekt, Copula und Prädikat betrachtet werden können.

2) Eine in Beziehung auf modulatorische Einrichtung dem Gefühle nicht zuwider lautende Folge der einzelnen Glieder.

3) Eine zur Vollständigkeit erforderliche Länge sowohl in einzelnen Theilen als auch im Ganzen. Denn man empfindet sehr leicht 1) durch das Metrum, in wie weit die einzelnen Glieder eines Satzes mit einander übereinstimmen, 2) durch die modulatorische Einrichtung, in

wie weit ihre Tonfolge in Beziehung auf Grammatik der Tonsetzkunst richtig ist, und endlich 3) durch die Länge oder den Umfang von Takten, in wie weit der Satz als vollständig erscheint.

Ueber die metrische Einrichtung an seinem Orte, und über die modulatorische Einrichtung und Länge so viel wie nothwendig ist.

Melodische Sätze zerfallen in 2 Gattungen. In die erste Gattung gehören diejenigen, welche in ein und derselben Tonart anfangen und enden. In die zweite Gattung diejenigen, welche entweder in einer gewählten Haupttonart anfangen und in einer beliebigen andern enden, oder in jeder beliebigen andern anfangen und in einer gewählten Haupttonart enden.

Die erstere Gattung erscheint in den meisten Fällen als vollständig, sobald an Länge und Inhalt nichts fehlt.

Die zweite Gattung aber erhält in den meisten Fällen erst alsdann ihren gehörigen Grad von Vollständigkeit, wenn mindestens 2 Sätze auf einander folgen, und der zweite Satz wieder in der Haupttonart endet.

So wie in jeder Wissenschaft Anfang und Ende mit einander übereinstimmen müssen, so ist es auch in den Sätzen, wenn sie als vollständig erscheinen sollen; sobald daher ein Satz nicht in der Tonart endet, in welcher er anfängt, vermißt das Gehör sogleich etwas an dessen Vollständigkeit.

Was noch die Länge betrifft, so haben ältere Theoretiker festgesetzt, da oft mehr oder weniger Takte nothwendig sind, wenn alles im Satze vorkommende in eine Einheit des Bewußtseins gebracht und als ein in sich abgeschlossenes Ganze vernommen werden soll, daß ein Satz auf's mindeste 4 Takte lang sein muß, aber auf's meiste so viel Takte haben kann, als die Umstände erfordern. Indeß bei sehr langsamem Zeitmaaß, in welchem die Takte

sehr lang erscheinen, kann auch ein Satz, jedoch nur auf's mindeste, aus 2 Takten bestehen.

Um über die verschiedene Länge der einzelnen Sätze eine klare Anschauung zu geben, dürften Beispiele erforderlich sein. Man betrachte den Mazurek Tab. 96, in welchem jeder Satz nur 3 Takte hat, und mehr oder minder in sich abgeschlossen erscheint.

In dem Trio der Polonaise Tab. 96 hat jeder Theil oder Satz 4 Takte.

In der Ecossaise können die Sätze wegen ihrer Kürze für viertaktige betrachtet werden, weil von 2 zu 2 Takten immer wieder ein neuer Tanzschritt beginnt.

Am vollständigsten erscheinen die Sätze in denjenigen Beispielen, welche in der Haupttonart enden.

In dem Wallachischen Tab. 88 erscheinen die ersten 3 Sätze von 4 Takten nicht als vollständig, weil sie nicht in der Haupttonart enden; sie erhalten erst ihre Vollständigkeit durch die darauf folgenden Schlußsätze, welche in der Haupttonart enden.

Dagegen erscheinen in dem ersten Liede Tab. 82 die beiden Sätze als vollständig, weil sie in der Haupttonart enden; nur vermißt man bei dem ersten Theil etwas an Länge, welche entweder durch die Wiederholung der letzten 2 Takte, oder durch den darauf folgenden zweiten Theil erst befriedigend wird.

In dem Studentenliede Tab. 83 vermißt man bei dem ersten Satze an Länge nichts, aber an Vollständigkeit, weil er nicht in der Haupttonart endet.

In der Menuet aus Don Juan Tab. 91 wird der erste Theil durch den zweiten erst vollständig; denn jeder Satz, welcher nicht in der Haupttonart endet, erscheint so lange dem Gehör unvollständig, bis mit einem darauf folgenden Satze, welcher in der Haupttonart endet, das Gehör erst völlig befriedigt und in Ruhestand versetzt wird.

In Weber's Arie Tab. 82 fehlt, wiewohl dieselbe nur in einem Satze besteht, an Vollständigkeit nichts, weil sie in der Haupttonart endet.

Nicht allein das Ende, sondern auch die Länge eines Satzes muß von der Art sein, daß damit das Gehör völlig befriedigt, und vom Gefühle nichts vermißt wird. Als Beweis betrachte man den Chor von Winter Tab. 83. Wollte man mit den ersten drei Versen den Satz völlig abschließen, so würde das Gehör gleich an Länge etwas vermissen; dieser Mangel wird durch den vierten Vers ersetzt, mit welchem der Satz erst seinen gehörigen Grad von Vollständigkeit erhält, weil man nun an Länge nichts mehr vermißt.

Man bedient sich auch wohl der Wiederholungen und Erweiterungen, um damit die zum Satz erforderliche Länge hervorzubringen, wie z. B. im zweiten Theil des Walzers Tab. 97, in Fig. 3 und 4 Tab. 101, und in Fig. 1 Tab. 102.

Wiederholungen, welche die Länge nothwendig macht, können in einzelnen Notenfiguren oder Takten und auch in ganzen Sätzen bestehen, und entweder auf derselben oder auf einer andern Tonstufe beliebig stattfinden. So z. B. erhält der erste Satz Fig. 2 Tab. 102 erst durch die Wiederholung des Ganzen auf der vierten Tonstufe den gehörigen Grad von Vollständigkeit, und Fig. 3 erst durch die Wiederholung auf mehreren Tonstufen.

Wenn aber dessenungeachtet auch selbst bei der Wiederholung der kleinern oder größern Glieder eines Satzes noch etwas an Länge fehlt, so werden oft ganze Sätze oder Theile wiederholt, um die erforderliche Länge herbeizuführen. Diese Wiederholung ganzer, in sich abgeschlossener Sätze oder Theile findet besonders bei Tanz- oder andern kleinen Tonstücken statt, theils weil dadurch die einzelnen Sätze einen höhern Grad von Vollständigkeit er-

halten, theils weil sie durch die Wiederholung erst dem Gehör faßlich werden.

Will man sich der Erweiterung einzelner Glieder oder Sätze bedienen, wie in Fig. 1 Tab. 102, in welcher die erste Note im ersten, dritten, fünften, siebenten und neunten Takt erweitert ist, so entsteht durch die doppelte Dauer oft die erforderliche Länge.

Oft werden theils willkürlich, theils der Verlängerung wegen die Sätze auf die eine oder die andere Art zusammengeschoben, wie in Mozart's Arie in der Oberstimme Tab. 84, oder wie in Fig 4 und 5 Tab. 102.

Auf die eine oder die andere Art verfährt man, um durch Länge irgend einem oder dem andern melodischen Satz den gehörigen Grad von Vollständigkeit zu geben.

An welchem Orte das eine oder das andere Verfahren nothwendig wird, ist nicht genau zu bestimmen, aber durch fleißige Uebungen in Sätzen aller Art und Versuche in den Verlängerungen derselben zu ermitteln.

In den logischen Theil gehört es, alles Wissen weise d. h. mit Verstand, und, in Beziehung auf Musik, auch mit Gefühl anzuwenden.

Die Kunst des Denkens hat aber erst alsdann den höchsten Grad erreicht, wenn man es so weit gebracht hat, daß in allen einzelnen Gliedern und Sätzen der Charakter wahrhaft empfunden wird, und in Beziehung auf Ausdruck und Geschmack dem Kunstgefühl nichts zu wünschen übrig bleibt. Dazu gehört aber auch ein weiser Gebrauch der Harmonie, welcher nur in einer zweckmäßigen Anwendung und Folge der Accorde, aber keineswegs in einer Verschwendung derselben besteht; unter welchen Umständen verschiedenartige Accorde nur

an denjenigen Orten angewendet werden, wo sie zur Bezeichnung des Charakters erforderlich sind.

Durch diese Merkmaale wird es dem Kunstgefühl möglich, zu entscheiden, in wie weit die zu einem Satze gehörigen Glieder logisch geordnet sind.

Viertes Kapitel.

Von der modulatorischen Einrichtung der einzelnen Sätze.

Sowohl der Inhalt, als auch die modulatorische Einrichtung einzelner Sätze gehört in den logischen Theil der Musik, und zwar, weil man mittels derselben nicht nur zu unterscheiden, sondern auch zu ordnen vermag, an welchen Ort in einer Melodie oder in einem Tonstück dieser oder jener Satz eigentlich hingehört. Wiewohl das Wort „Modulation" verschiedenartig gedeutet wird, so ist es doch ursprünglich von dem Zeitworte modellare, modeln, formen, abgeleitet und in ein Substantivum verwandelt worden. Man hat es daher auch zuerst angewendet, eine richtige Tonfolge damit zu bezeichnen; ferner die Art auszudrücken, welche für diese oder jene Tonreihe oder Tonart die geeignetste ist.

Zweitens bedeutet das Wort Modulation: auf eine dem Gefühle nicht zuwiderlautende Art aus einer in die andere Tonart zu gehen, in welchem Sinne es auch Martianus Capellus braucht.

Die Töne eines melodischen Satzes gehören entweder einer alten oder einer neuen unserer gebräuchlichen harten oder weichen Tonart an. In dem einen wie in dem andern Falle zerfallen melodische Sätze in 2 Gattungen. In die erste Gattung gehören diejenigen, welche mit dem Hauptton enden, und in die zweite, bei den alten Tonarten, diejenigen, welche nicht mit dem Haupttone, sondern mit einem andern endigen; bei den neuen Tonarten, diejenigen, welche in einer andern Tonart enden.

Beide Gattungen zerfallen noch, in unsern gebräuchlichen Tonarten, in diatonische und chromatische Sätze, je nachdem mehr oder minder der Tonart angehörige oder fremde Töne darin vorkommen.

Da der Charakter der diatonischen Sätze in jeder alten Tonart anders ist, so dürfte es erforderlich sein, dieselben zuerst zu beleuchten.

Die Tonfolge derselben kann sowohl stufen- als auch sprungweise stattfinden, wenn sie im letztern Falle dem Gehör nicht zuwider lautet.

Sätze in der jonischen Tonart enden am häufigsten mit der ersten und fünften, weniger mit der dritten, und selten mit der sechsten, noch seltener aber mit der vierten oder einer andern Tonstufe. Man betrachte Choral 1 und 2 Tab. 77.

In der plagalisch-jonischen Tonart enden die Sätze entweder mit der vierten Stufe, weil sie eigentlicher Hauptton ist, oder mit der ersten, und nur selten mit einer andern. Man betrachte Choral 3 und 4 Tab. 77.

In der dorischen Tonart enden die Sätze größtentheils entweder mit der dritten, vierten oder fünften Tonstufe, und auch mit dem Haupttone. Man betrachte Choral 5 Tab. 78.

In der plagalisch-dorischen Tonart enden die Sätze größtentheils mit der sechsten oder vierten Stufe, mit andern seltener. Man betrachte Choral 6 Tab. 78.

In der phrygischen Tonart enden die Sätze größtentheils mit der ersten, vierten, sechsten oder dritten Tonstufe, mit der zweiten aber nicht, weil dadurch das Gehör für eine andere Tonart gestimmt werden würde, und mit der fünften nur dann, wenn sie nicht Octave eines verminderten Dreiklangs ist. Man betrachte Choral 7 Tab. 78, und vergleiche selbigen mit dem achten.

Choräle in der plagalisch-phrygischen Tonart sind entweder nicht bis in unsere Zeit aufbewahrt, oder so verändert worden, daß man sie jetzt einer andern Tonart aneignet.

In der lydischen Tonart enden die Sätze größtentheils mit der fünften und mit der ersten Tonstufe, weil in einem wie in dem andern Falle ein authentischer Tonschluß stattfinden kann. Man betrachte Choral 9 Tab. 79, und Choral 10 Tab. 80.

Wenn ein Satz mit der vierten Tonstufe endet, so darf diese nur als Terz erscheinen, wie im zweiten aus drei Noten bestehenden Satz des zehnten Chorals.

In der plagalisch-lydischen Tonart ist bis auf unsere Zeiten nichts aufbewahrt worden.

In der mixolydischen Tonart enden die Sätze größtentheils mit der vierten Tonstufe, des ganzen Tonschlusses wegen, und mit der ersten auch nur mit einem plagalischen Schluß. Mit einer andern Tonstufe nur dann, wenn sie als Terz oder Quint eines Accordes erscheint. Man betrachte Choral 11 Tab. 80, und vergleiche damit Choral 12, und man wird finden, daß die erste Stufe der mixolydischen Tonart die vierte der plagalischen ist, und die vierte die siebente derselben.

In der äolischen Tonart enden die Sätze größtentheils mit der dritten und fünften, außer der ersten Tonstufe, wie man in dem dreizehnten Choral ersieht.

In der plagalisch-äolischen Tonart enden gewöhnlich die Sätze mit der ersten, vierten und sechsten Stufe.

Man sehe Choral 14 Tab. 80, und vergleiche selbige mit Choral 13.

Sätze in der mixophrygischen Tonart sind bis auf unsere Zeiten nicht rein erhalten worden, weil die Tonart keine reine Quint hat, und eine verminderte Quint als Schluß in der Mittelstimme das Gehör nicht befriedigt. Dessenungeachtet soll sie nach den Schriften des Abtes Vogler die älteste gewesen sein, welche ausgeübt wurde. Da sie jedoch in allen andern Theorien aus dem bereits angeführten Grunde für unbrauchbar gehalten wurde, so sind nur noch 2 Choräle vorhanden, welche dieser Tonart angeeignet werden.

Da man unter diesen Umständen den Choral 15 Tab. 81 auch einer andern unserer gebräuchlichen Tonarten aneignen kann, so dürfte auf keine Weise von den modulatorischen Einrichtungen der Sätze in dieser Tonart mit Bestimmtheit geredet werden können.

Was aber die Endform einzelner Sätze in einer andern Tonart im Allgemeinen betrifft, so steht fest: 1) daß ein Choral in jeder authentischen Tonart am Schlusse mit der ersten Tonstufe endet, in der plagalischen aber mit der vierten, weil sie Hauptton der Tonart ist; 2) daß jede Tonstufe, womit ein Satz oder bloßer Vers endet, nur derjenigen Tonart angehören darf, in welcher der Choral ist; 3) daß diejenige Tonstufe, womit ein Satz endet, nicht auf eine Weise erscheint, wodurch das Gehör beunruhigt oder für eine andere Tonart gestimmt wird, und endlich 4) daß man in jeder Tonart nur mit solchen Tonstufen, wie bereits angegeben wurde, endet, damit sie dem Charakter derselben angemessen erscheinen.

Bei den Sätzen, welche einer unserer gebräuchlichen harten oder weichen Tonart angehören, sie mögen mit der ersten oder mit einer andern Tonstufe enden, wird allemal diejenige Tonstufe vom Gehör als Tonstufe derjenigen Tonart betrachtet, in welcher der Satz endet. Sie wer-

den eingetheilt in diatonische und chromatische Sätze. Beide Gattungen zerfallen in so viele Rubriken, als nächstverwandte Tonarten vorhanden sind, in welcher ein melodischer Satz enden darf. Jede Rubrik erhält den Namen nach derjenigen Tonart, in welcher der Satz von der Haupttonart aus endet, und gehört entweder in die erste oder zweite der bereits erwähnten Gattungen.

Da die Töne, welche das Gehör für eine andere Tonart stimmen, nicht immer in der Ober-, sondern auch oft in der Mittel- oder Baßstimme vorhanden sind, so dürfte ohne Zuziehung der Harmonie nicht möglich sein, über diesen Gegenstand verständlich genug zu werden.

In die erste Rubrik der ersten Gattung gehört der Satz Fig. 1 Tab. 98, weil kein der Tonart fremder Ton darin vorkommt. Wiewohl das Gehör geneigt ist, im zweiten Theil die Modulation, der Accordenfolge wegen, für der Tonart A-moll angehörig zu betrachten, und zwar weil Gis in der Altstimme vorkommt, wodurch das Gehör für diese Tonart gestimmt wird, so bleibt doch der Satz in der Tonart.

In die erste Rubrik der zweiten Gattung gehören die Sätze Fig. 2, 3 und 4 Tab. 98. Wiewohl das Gehör geneigt ist, die in den Stimmen vorkommenden fremden Töne andern Tonarten anzueignen, so bleiben doch die Sätze in der Haupttonart, und werden auch damit für keine anderen gestimmt. Besonders aber gehört Fig. 4 und Fig. 5 Tab. 98 unter die chromatischen Sätze, weil mehrere der Tonart fremde Töne darin vorkommen.

Melodische Sätze, welche nicht in der Haupt-, sondern in einer andern Tonart endigen, sie mögen der ersten oder zweiten Gattung angehören, zerfallen noch in so viele Rubriken, als sie nach Umständen in einer vom ersten bis zum vierten Grade verwandten Tonart endigen.

Um hierüber verständlich zu werden, bemerke ich,

daß ein Satz, welcher in C-dur anhebt, 1) in G-dur, 2) in A-moll, 3) in F-dur, 4) in E-moll oder dur enden kann, und wenn er in A-moll ist, so kann er 1) in C-dur, 2) in E-moll oder dur, 3) in F-dur und 4) in D-moll enden.

Man bezeichnet diese Tonarten größtentheils entweder mit dem Namen der Intervalle, oder mit dem Namen der Accorde auf den Tonstufen, indem man sagt, „der Satz endet in der Quint, Terz, Sext oder Quart", oder „er endet in der Ober- oder Unterdominante oder Mediante". Man nennt sie daher auch oft Dominanten- oder Medianten-Sätze, je nachdem sie enden. Da in der ersten Gattung derselben keine der Tonart fremden Töne vorkommen, sondern selbige in den andern Stimmen enthalten sind, so sind sehr oft die Töne eines solchen melodischen Satzes mehrdeutig, indem sie nicht nur derjenigen Tonart angehören, von wo der Satz ausgeht, sondern auch derjenigen, worin der Satz endet.

Man sehe erstens Tab. 77 in dem zweiten Chorale den ersten Satz. Wiewohl die darin vorkommenden Töne alle der Tonart C-dur angehören, so wird doch, besonders durch den sechsten, siebenten und achten Ton, das Gehör mehr für G-dur als C-dur gestimmt.

Auf ähnliche Weise verhält es sich in Mozart's Arie Tab. 84 mit den Tönen zu den Worten „weil ein Schwarzer häßlich ist".

Bei einer zweiten Gattung, in welcher der Satz aus einer in die andere Tonart übergeht, werden die der Haupttonart fremden Töne immer derjenigen Tonart angeeignet, für welche sie das Gehör stimmt, oder in welcher der Satz endet.

Wiewohl jeder leiterfremde Ton die alte Tonart leicht aus dem Gehöre bringen kann, so ist doch von den einer neuen Tonart angehörigen Tönen die siebente Tonstufe als Subsemitonimodi, und die vierte als Septime der Do-

minante derselben am meisten dazu geeignet, das Gehör für diejenige Tonart zu stimmen, in welcher der Satz endet. Beispiele zweiter Rubrik, welche in der Quint enden, sind folgende: 1) der sechzehnte Choral Tab. 81, 2) in Mozart's Menuet Tab. 91 der erste Theil.

Man geht in dem einen Satze früher, und in dem andern später aus der Haupttonart, wie man in den erwähnten Beispielen sieht. Im ersten Falle verweilt man so lange in der neuen Tonart, bis es erforderlich ist, den Satz zu beenden, und im zweiten endet man sogleich in derselben.

Töne, außer der siebenten und vierten Stufe der neuen Tonart, bringen dieselbe nicht eher in's Gehör, als bis sie, gleichviel in welcher Form, erscheint.

Man betrachte Fig. 8 Tab. 98, in welcher der Ton Ais im zweiten Takte zwar die Tonart C-dur verdrängt, aber G-dur nicht eher in's Gehör bringt, als bis es im dritten Takte völlig erscheint.

Sätze, welche in die dritte Rubrik gehören und in der Quart enden, sind folgende:

In die erste Gattung derselben, bei welcher nur der Haupttonart angehörige Töne vorkommen, gehören die Sätze Choral 12 Tab. 80 und Choral 16 Tab. 81. Man wird finden, daß im ersten Satz des ersten Chorals die 3 letzten Töne das Gehör für C-dur, und bei dem letzten Choral die letzten 4 Töne für G-dur stimmen.

In die zweite Gattung dieser Rubrik gehört Fig. 9 Tab. 98. Man wird finden, daß das Gehör durch die zweite Note B im fünften Takte sogleich für F-dur gestimmt wird.

Sätze der vierten Rubrik enden entweder in der obern Sext oder untern Terz, als in der harten Tonart: die letzten 4 Takte des zweiten Theils des Wallachischen Tab. 88. In der weichen Tonart wie der erste Theil im bekannten Schmerzenswalzer in F-moll von Beethoven.

Sätze der fünften Rubrik, welche in der Oberterz oder Unterſext enden, ſind in der harten Tonart zweierlei Art, indem man die Tonart, womit man endet, ſowohl weich als auch hart nehmen kann.

Der erſten Art angehörig iſt Fig. 10 Tab. 98, und der zweiten die erſten vier Takte vom zweiten Theil des Wallachiſchen.

In der weichen Tonart ſind ſie nur einerlei Art, weil die Tonart, womit man endet, nur hart genommen wird, wie in Fig. 3 und 4 Tab. 100.

In andern außer den hier genannten Tonarten enden melodiſche Sätze nur dann, wenn beſondere Umſtände es erfordern; denn wollte man z. B. einen Satz, welcher in C-dur anfängt, in D-dur oder H-dur oder moll enden, ſo würde die Haupttonart zu ſchnell aus dem Gehör verdrängt werden.

Eben ſo verhält es ſich in der weichen Tonart, in welcher die ſiebente Stufe die Tonart aus dem Gehöre bringt, und die zweite wegen der verminderten Quint nicht brauchbar iſt.

Die Endung kann zwar mit der zweiten und ſiebenten Stufe genannter Tonarten ſtattfinden, aber nur dann, wenn ſie als Terz oder Quint eines Accordes erſcheint, unter welchen Umſtänden der Accord als Dominante derjenigen Tonart hörbar wird, in welcher der Satz endet.

Ueberhaupt werden größtentheils in den Melodien nur ſolche Sätze angewendet, welche in die Tonarten moduliren, welche als Ober- oder Unterdominante oder Mediante der Haupttonart betrachtet werden können.

Sätze, die in entfernt verwandte Tonarten moduliren, werden in den Melodien entweder nur ſehr ſelten oder nur alsdann angewendet, wenn ſie beſondere Umſtände nothwendig machen, oder wenn 2 Tonſtücke unmittelbar melodiſch mit einander verbunden werden ſollen.

Da hiervon bei der modulatoriſchen Einrichtung der

zu einer Melodie gehörigen Sätze nicht geredet werden kann, so soll es noch an seinem Orte geschehen, und hier nur noch bemerkt werden, daß nur bisher vom Schluß der Sätze geredet, aber nicht gezeigt werden konnte, auf welche Weise aus einer in die andere Tonart modulirt wird.

Wenn ein melodischer Satz aus einer in eine andere Tonart modulirt, so muß die neue Tonart, in welche der Satz übergehen soll, mindestens durch ihre tonische und Dominanten-Harmonie in's Gehör gebracht werden, gleichviel, welche von beiden zuerst erscheine.

Tonfüße, bei welchen die tonische Harmonie der neuen Tonart zuerst erscheint, enden gewöhnlich mit der Dominanten-Harmonie derselben, wie in Fig. 3 und 4 Tab. 99 und in Fig. 4 Tab. 103, Takt 3 und 4, 5 und 6.

Tonfüße, in welchen bei den neuen Tonarten die Dominanten-Harmonie zuerst erscheint, sind häufiger, wie in Fig. 5 Tab. 103, Takt 2 und 3, 4 und 5, 6 und 7.

Auf diese Art findet die modulatorische Einrichtung derjenigen melodischen Sätze statt, welche von der Haupttonart ausgehen und in einer nächstverwandten Tonart enden. Wenn sie dagegen von einer nächstverwandten ausgehen, um entweder wieder in der Haupttonart oder in einer andern nächstverwandten zu enden, so dürfte im ersten Fall als Regel angenommen werden, so successiv als möglich, gleichviel, früher oder später, nach der Haupttonart zu gehen, und nicht eher zu enden, als bis das Gehör den Schluß erwartet. Im zweiten Falle bei Sätzen, die in einer andern Tonart anfangen und wieder in einer neuen enden sollen, kann man nur nach derjenigen nächstverwandten Tonart gehen, deren erste Tonstufe, entweder Dominante oder Mediante, der Hauptton ist. Hat daher ein Satz in der Dominante geendet, so kann der zweite und auch der dritte, wenn er nicht in der Hauptton-art enden soll, entweder in der Ober- oder Untermediante

enden, oder umgekehrt, d. h. wenn ein Satz von der Haupttonart aus mit der Ober- oder Untermediante geendet hat, so kann der nächste mit irgend einer Dominante enden, wenn er nicht in der Haupttonart enden soll.

Es würde nur zu unnöthigen Weitläufigkeiten geführt haben, über die Einrichtung solcher Sätze abzuhandeln, welche entweder aus einer nächstverwandten in eine andere oder in die Haupttonart gehen. Will man wissen, wie es damit zugeht, so betrachte man die Haupttonart der bereits erwähnten Beispiele, von welcher sie ausgehen, als eine nächstverwandte, und diejenige als Haupttonart, in welcher sie enden, oder noch andere.

Das Meiste hierin dürfte durch Uebung erreicht werden; denn wenn der angehende Componist gute Sätze zu schreiben im Stande ist, welche von der Haupttonart ausgehen und in einer nächstverwandten enden, so veranlassen die Sätze, welche von einer nächstverwandten ausgehen, und entweder wieder in einer andern nächstverwandten oder in der Haupttonart enden, weiter keine Schwierigkeiten.

Der Ort, an welchen der eine oder der andere Satz, welcher in dieser oder jener Tonart endet, hingehört, kann erst bei der Verfertigung einer Melodie oder eines Tonstücks angegeben werden.

Fünftes Kapitel.

Vom Periodenbau.

Periode, ein Wort, womit man die in der Geschichte in besondere Abschnitte getheilten Zeiten bezeichnet.

In der Redekunst wie in der Musik bezeichnet das Wort eine Verbindung zweier und auch mehrerer einzelnen Sätze, welche nothwendig wird, wenn sie nicht getrennt erscheinen, sondern als ein Ganzes vernommen werden sollen.

In der Sprache werden die Sätze, wie es die Umstände nothwendig machen, theils durch Binde- und Fügewörter, theils durch Umstands- oder Beziehungswörter mit einander verbunden. Am engsten dürfte diese Verbindung sein, wenn mehrere Sätze ein gemeinschaftliches Haupt- oder Zeitwort haben, welches erst im letzten Satze vorkommt, unter welchen Umständen die ersten Sätze ohne den letzten nicht verstanden werden, wiewohl man sie oft errathen kann.

Man verbindet die Sätze theils des Wohlklangs wegen, theils um kurz zu sein.

Da oft eine Periode der Länge wegen im Vortrag ermüdet, so hat Cicero, der größte Meister darin, diese auf 4 Hexameter eingeschränkt.

Auch dürfte die Deutlichkeit des Sinnes eine Einschränkung der Periode erfordern, weil alles darin Enthaltene, wenn es als ein Ganzes vernommen werden soll, vom Anfang bis zu Ende im Gedächtniß bleiben muß.

Die Periode ist einförmig, wenn sie einen einzigen Satz enthält, zu dem alles Einzelne als Theil gehört, z. B.:

„Bin ich aber nur versichert, daß der große Urhe„ber aller Dinge, welcher allemal nach den streng„sten Regeln und den edelsten Absichten handelt, „wohl nicht willens sein kann, mich unmittelbar zu „vernichten; so glaube ich, darf ich keine andere Zer„störung fürchten."

Zwei- oder vielförmig aber ist die Periode, wenn sie mehrere bestimmte Sätze enthält, die bloß willkürlich, oder durch keine nothwendige Verbindung in Eins gezogen sind, wie z. B.:

„Die Worte der Kunst sind in ihrem Ursprunge „wie die schönsten Menschen, ungestaltet gewesen, „und in ihrer Blüthe und Abnahme gleichen sie den „großen Flüssen, die, wo sie am breitesten sein soll„ten, sich in kleine Bäche, oder auch ganz und gar „verlieren."

In der Musik verhält es sich eben so wie in der Sprache, nur mit dem Unterschiede, daß eine Periode oft aus einem Satz, aber auch aus zwei und mehreren Sätzen besteht, und daß man, statt der Binde-, Füge-, Umstands- und Beziehungswörter, die einzelnen, zu einer Periode gehörigen Sätze, theils zusammenschiebt, wie in Mozart's Arie Tab. 84 bis 85, Takt 21 und 43, und in Fig. 4 Tab. 102 Takt 4, und auch theils melodisch mittels ei-

ner Notenfigur verbindet, wie in Fig. 5 Tab. 102 die Tonfüße Takt 2, 4, 8, 10, 12 u. s. w. verbunden sind.

Auch können die Tonfüße, welche zwei oder mehrere Sätze mit einander gemein haben, nicht bis zum letzten Satze aufgespart werden, wie die Haupt- und Zeitwörter in der Sprache; sondern sie müssen in jedem Satze des Metrums und auch des Wohlklangs wegen vorkommen.

Als Beweis dürften die Sätze in Mozart's Arie und andere dieser Art genügen.

Man verbindet überhaupt nicht melodische Sätze mit einander, um kürzer zu sein, sondern nur des Wohlklangs wegen, und auch um eine Idee oder den Ausdruck einer Empfindung so vollständig als möglich darzustellen.

In der Sprache enden die Perioden mit einem vollkommnen Ruhepunkt des Geistes, den man in der Sprachschrift mit einem Punkt bezeichnet, und in der Musik enden die Perioden mit einem ganzen Tonschluß; denn es wird damit das Gehör am meisten in Ruhestand versetzt, und auch der merklichste Einschnitt fühlbar. Ueber dieses Kennzeichen der Periode ist man jedoch in der Musik nicht völlig einerlei Meinung, weil Viele einen in sich abgeschlossenen Satz für eine Periode betrachten und einräumen, daß auch Perioden mit einem halben Tonschluß enden können.

Der Mangel dieser Uebereinstimmung entsteht wahrscheinlich, weil in kürzern Tonstücken, als in Tänzen und Liedern, die Perioden bloße Sätze sind, und in größern Tonstücken seltener mit einem ganzen Tonschluß geendet wird; indem in einer Rede oft einzelne und auch oft mit einander verbundene Sätze mit einem völligen Ruhepunkte des Geistes enden.

Bei den kleinern Tonstücken, als bei Tänzen und Liedern, dürfte man deswegen die Perioden von den einzelnen Sätzen unterscheiden können, weil sie immer Theile vom Tonstücke sind. Diejenigen Lieder, welche nur eine

einfache Strophe haben, bestehen auch größtentheils aus einer Periode, wie folgende Choräle: Choral 1 Tab. 77, Choral 5 Tab. 78, Choral 9 Tab. 79, Choral 11 und 12 Tab. 80, Choral 17 Tab. 81, so auch in Weber's Arie Tab. 82, und im Chor von Winter Tab. 83. Dagegen diejenigen Lieder, deren Texte Doppelstrophen sind, so wie auch Tänze, bestehen mindestens aus 2 Perioden, z B.: Choral 2, 3, 4 Tab. 77, Choral 6 und 7 Tab. 78, Choral 8 Tab. 79, Choral 13 und 14 Tab. 80, Choral 15, 16, 18 Tab. 81, und die Lieder Tab. 82.

Die Arie von Mozart besteht aus 3 Perioden: die erste Periode ist das Vorspiel, und die zweite endet mit dem Nachspiel im 21sten Takte, und die dritte mit dem Schluß.

Alle Perioden solcher Lieder, von welchen bisher in diesem Abschnitt die Rede war, so wie auch die der Tänze von Tab. 87 an bis Tab. 98 sind einfach, weil alle die darin enthaltenen kleineren Theile bloße Satztheile, und das Ganze nur einfache Sätze sind, welche man darum als Perioden betrachtet, weil jeder Satz ein besonderer Theil vom Tonstück ist.

Was noch die Endung betrifft, da kann auch nicht als Norm angenommen werden, daß jede Periode mit einem ganzen Tonschluß enden muß, und zwar weil sehr viele gute Tonstücke noch mit einem sogenannten plagalischen Tonschluß enden, wie in Fig. 1 und 2 Tab. 100 vom siebenten Takte an. Auch enden viele Theile in kleinern Tonstücken nur mit einem halben Tonschluß, wie z. B: der erste Theil in den beiden Märschen Tab. 87 und in dem Wallachischen Tab. 88.

Was noch insbesondere die Länge der Periode betrifft, so ist sie bis jetzt nicht eingeschränkt worden, weil die Tonsetzer in ihren größern Tonstücken mitunter kurze und auch lange Perioden haben, welche bald mit einem

halben, bald mit einem ganzen Tonschluß enden, je nachdem es die Umstände nothwendig machen. Denn wenn alle Perioden in den größern Tonstücken nur mit einem ganzen Tonschluß enden sollten, so hätte die Ouvertüre aus Titus von Mozart entweder gar keine Perioden oder nur eine, weil nur am Ende derselben ein ganzer Tonschluß ist; wer wird aber nicht empfinden, daß in derselben mit dem 29sten Takte die erste, mit dem 55sten Takte die zweite, mit dem 112ten die dritte Periode, und zwar mit einem halben Tonschluß endet, worauf die letzte erfolgt, welche erst völlig mit einem ganzen Tonschluß endet.

Auf eine ähnliche Weise verhält es sich mit der Ouvertüre aus dem Don Juan. Das Adagio derselben besteht nur aus einer Periode, die nicht einmal völlig in sich abgeschlossen ist, weil mit dem Schlußton derselben eine neue, und zwar die erste Periode des Allegros beginnt, welche im 25sten Takte mit einem halben Tonschluß endet, worauf eine zweite erfolgt, welche im 46sten Takte mit einem halben Tonschluß endet, auf diese folgt eine dritte, welche mit einem ganzen Tonschluß im 90sten Takte endet, und zwar weil damit der erste Theil schließt. Die erste Periode vom zweiten Theil endet im 126sten, und die zweite im 163sten Takte, mit welchem aber auch zu gleicher Zeit die dritte beginnt, und im 186sten Takte endet; eine vierte endet im 207ten Takte, worauf die letzte erfolgt und im 262sten Takte endet.

Sämmtliche Perioden in dieser Ouvertüre enden mit einem halben, und nur die letzte des ersten Theils, als die dritte im Allegro, mit einem ganzen Tonschluß.

Anders verhält es sich wieder mit der Ouvertüre aus der Zauberflöte. Die Perioden derselben sind weit länger, als die der vorhergehenden Tonstücke. Das Adagio derselben, als Einleitung, besteht nur aus einer einfachen Periode, weil nicht mehrere Sätze darin vorkommen, und

das Allegro nur aus drei sehr langen Perioden, welche außer der zweiten alle mit einem ganzen Tonschluß enden. Um diese Perioden näher zu bezeichnen, bemerke ich, daß auf die erste Periode drei gehaltene Accorde als Adagio folgen, nach welcher die zweite Periode als Allegro anfängt, und statt des Schlußtons mit einer Pause, oder wie man es nehmen will, auch mit einem Trugschluß endet. Nach der Pause beginnt die dritte Periode, womit das Tonstück schließt.

Aus allem bisher Gesagten und durch Beispiele Erörterten wird es klar werden, daß man nicht festzustellen im Stande ist, wie lang auf's meiste eine Periode sein dürfe, und wie sie enden müsse. Man wird daher einräumen müssen, daß jede Periode so lang sein darf, als es die Umstände erfordern, und beliebig mit einem halben oder ganzen Tonschluß, gleichviel auf eine oder die andere Art enden kann. Wenn alle Perioden mit einem ganzen Tonschluß enden sollten, so hätte die Titus-Ouvertüre, wie schon gesagt worden, nur eine, und die aus Don Juan eine und eine halbe Periode, weil nur ein ganzer Tonschluß in der Mitte derselben ist. Sollte ein Meister der Kunst, wie Mozart, die Perioden nicht richtig geendet haben? oder sollte man an dem bezeichneten Orte dieser Tonstücke nicht empfinden, daß eine Periode endet und eine andere wieder anfängt? Da wahrscheinlich keines von beiden der Fall ist und hier noch hinzukommt, daß in der Musik die Deutlichkeit des Sinnes wohl die Länge der einzelnen Sätze einschränkt, aber die der Perioden nicht, weil durch die Kraft des Metrums das Gefühl in gleichmäßiger Spannung, und durch die Folge der Töne die Aufmerksamkeit erhalten wird: so dürfte gleichviel sein, wie lang eine Periode ist, weil Ersteres nicht, wie in der Sprache, im Gedächtniß bleiben darf, indem man Letzteres hört.

Wie und auf welche Weise aus einzelnen Sätzen

Perioden gebildet werden, ist schon im dritten Kapitel erörtert worden. An welchem Orte aber die Perioden in Beziehung auf Länge und modulatorische Einrichtung eine nähere Bestimmung erhalten, darüber kann erst bei der Verfertigung der Tonstücke die nöthige Auskunft gegeben werden.

Sechstes Kapitel.

Von dem verschiedenartigen Rhythmus oder der wesentlichen Form eines Tonstücks.

Durch die Endform unterscheiden wir die verschiedenen Gattungen und Rubriken der Tonfüße und Sätze; durch die Länge den Grad ihrer Vollständigkeit, und endlich durch den Inhalt oder Umfang ihren Werth. In dem Metrum, durch welches der Rhythmus fühlbar wird, unterscheiden wir nicht nur, welcher Gattung und Rubrik, sondern auch, welcher Nation das eine oder andere Tonstück angehört.

Die Folge der Accente, durch welche der Rhythmus fühlbar wird, ist so verschiedenartig, daß man nicht bestimmen kann, wie viel Formen im Rhythmus existiren.

Das Metrum derselben ist das Mittel, zu untersuchen, welche Folge von Accenten bei dem einen oder dem andern Tonstück stattfindet und, nach den Gesetzen des Rhythmus, immer wiederkehrt.

So wie man jede Versart in der Poesie als das Metrum eines Gedichtes betrachtet und mittels desselben die verschiedenartigen 2-, 3- und 4sylbigen Versfüße unterscheidet, eben so unterscheidet man in der Musik durch das Metrum den verschiedenartigen Rhythmus, welcher sowohl im $\frac{4}{4}$ oder geraden Takte als auch im $\frac{3}{4}$ oder ungeraden Takte in den Tonstücken fühlbar wird.

In Liedern oder andern Tonstücken für Gesang ist der Rhythmus in den meisten Fällen dem Metrum des Gedichts angepaßt, unter welchen Umständen oft mehr der in den Worten, als der in den Tönen vorhandene die Aufmerksamkeit fesselt. Bei Instrumental-Tonstücken aber ist es nur der Rhythmus, durch welchen das Gefühl angereizt und in immerwährender Spannung erhalten wird. Die gelehrten Musiker des vorigen Jahrhunderts machten diese Entdeckung zuerst bei den Tanzmelodien, wahrscheinlich weil in denselben weit mehr als in den andern Tonstücken der Rhythmus vorherrscht. Da bei den andern Tonstücken nur durch den Rhythmus das Gefühl in gleichmäßiger Spannung erhalten werden darf, so wird das Metrum derselben auch noch in unsern Tagen weniger beachtet. Dagegen ist es bei den Tanzstükken, in welchen der Charakter des Tanzes und der Nation fühlbar wird, das Wesentlichste; weshalb die Gelehrten auch noch in unsern Tagen sagen: „der Rhythmus liegt in den Tanzmelodien und ist von diesen erst auf andere Tonstücke übertragen worden."

Um das Eigenthümliche des Charakters, welcher durch den Rhythmus fühlbar wird, kennen und unterscheiden zu lernen, dürfte es erforderlich sein, einige Tanzmelodien näher zu beleuchten und zu untersuchen, wie sich dieselben sowohl in einer geraden als auch ungeraden Taktart noch von einander, durch die Folge ihrer wesentlich im Rhythmus liegenden Accente, absondern.

In einer geraden Taktart ist erstens der langsame

Parademarsch im $\frac{4}{4}$ Takt. Der Rhythmus desselben wird durch die grammatischen Accente fühlbar, welche am geeignetesten sind, ein geregeltes Fortschreiten in gemessener Zeitdauer zu bewirken.

Man betrachte die beiden Märsche Tab. 87, in welchen nur Tonfüße von 2 Takten vorkommen, deren Anfang mit | und deren Ende mit ○ bezeichnet ist. Ueberhaupt bestehen größtentheils die Tonfüße aus 2 oder 4 Takten, sowohl in langsamen als auch geschwinden Märschen.

Wiewohl man deren Einschnitte an jedem beliebigen Orte eines Taktes empfindet, so ist doch der Rhythmus auch selbst dann noch vorherrschend, wenn sie auch keine gleiche Länge haben, wie hier im zweiten Marsch.

2) Ungarische Tänze im $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt. Der erste, Tab. 87, ist ein Tanz, welcher nicht im geregelten Zeitmaaß ausgeübt wird, deshalb kann der in den Tonfüßen von verschiedener Länge fühlbar werdende Rhythmus nicht metrisch angegeben werden: er ist unnachahmlich und nur der Nation eigen.

Der erste Tonfuß desselben ist Takt 1 und 2, der zweite Takt 3 und 4, der dritte Takt 5, der vierte Takt 6, der fünfte beträgt nur die Hälfte des siebenten Taktes, mit dessen zweiter Häflte der sechste anfängt, welcher mit dem ersten Achtel des neunten Taktes endet; der siebente fängt mit der zweiten Hälfte des neunten Taktes an, und endet mit dem zehnten Takte, worauf in beliebigem Zeitmaaß ein Zwischenspiel stattfindet, welches nicht für einen Tonfuß betrachtet werden kann, weil es keine bestimmte rhythmische Form hat; der achte Tonfuß beginnt erst mit dem letzten Sechzehntheil des eilften Taktes, und endet mit dem dritten Achtel des dreizehnten, der neunte beginnt mit den letzten 3 Zweiunddreißigtheilen des dreizehnten Taktes, und endet mit der zweiten Hälfte des funfzehnten Taktes, mit dessen letzter Hälfte der zehnte beginnt, welcher mit dem achtzehnten Takte endet. Um unnöthige

Länge zu vermeiden, ist bei dem Andantino Tab. 88 das Ende eines jeden Tonfußes mit ○ bezeichnet.

3) Betrachte man den wallachischen Tanz Tab. 88. Der erste Theil besteht nur aus einem Tonfuß, die anderen Theile aber haben 8 Takte und 4 Tonfüße, deren Ende mit ○ bezeichnet ist.

4) Die Frischka, ein ungarischer Tanz. Der erste Tonfuß endet mit dem ersten Achtel des zweiten Taktes, worauf 4 Sechzehntheile als Einleitung des zweiten Tonfußes erfolgen, welcher mit den letzten 2 Sechzehntheilen des zweiten Taktes anfängt und mit dem ersten Achtel des vierten Taktes endet. Der Anfang der andern Tonfüße ist mit | und das Ende derselben mit ○ bezeichnet. Durch die zwischen ○ und | stehenden Töne werden die Tonfüße melodisch verbunden. Wenn man will, so kann man auch vom letzten Achtel des vierten Taktes bis zu Ende des Theils das Ganze für einen Tonfuß betrachten. Im zweiten Theile sind die Tonfüße faßlicher und nicht durch Zwischentöne verbunden. Im Trio endet der erste Tonfuß mit dem letzten Achtel des zweiten Taktes, womit auch der zweite beginnt. Um jede weitere Erörterung zu vermeiden, sind die Noten mit | und ○ bezeichnet, womit die Tonfüße gleichzeitig anfangen und enden.

5) Betrachte man den französischen Tanz Tempête, Tab. 90, in welchem nur das Ende der Tonfüße mit ○ bezeichnet ist. Im dritten Theil können die ersten beiden entweder für einen bloßen Tonfuß oder beliebig für eine Notenfigur betrachtet werden.

6) In der Ecossaise.

7) Im Kosak, so wie auch

8) in dem schottischen Tanz Tab. 90, empfindet man das mit ○ bezeichnete Ende der Tonfüße auf das deutlichste. Da es in dem letztern Tonstück besonders schwierig ist, zu empfinden, mit welchem Tone ein Ton-

fuß anfängt oder aufhört, so kann man auch von 4 zu 4 Takten das Ganze für einen Tonfuß betrachten.

Wiewohl die verschiedenartige Länge der Tonfüße sehr oft für den Rhythmus des Tonstücks gehalten wird, so ist doch diese Meinung nicht richtig; theils weil lange und kurze Tonfüße sowohl einerlei als auch verschiedenen Rhythmus haben können, theils weil derselbe nur durch das Metrum, aber nicht durch die Länge der Tonfüße fühlbar wird.

Am deutlichsten dürfte es eingesehen werden, wenn wir die bisher erwähnten Tonstücke im geraden Takte mit einander vergleichen und untersuchen, wie bloß durch den Rhythmus der Unterschied derselben fühlbar wird.

In den beiden Märschen Tab. 87 empfindet man immer eine stärkere Betonung mit dem ersten und dritten Viertel eines jeden Taktes, dagegen bei dem Wallachischen Tab. 88 nur immer auf das vierte Achtel eines jeden Taktes.

In dem Andantino Tab. 88 empfindet man nur auf das erste Achtel jedes Taktes einen Accent, aber in der Frischka fast auf jedes Achtel einen mehr oder minder stärkern, und zwar auf das zweite Achtel in jedem Takte den stärksten.

Vergleicht man nun diese Frischka Tab. 89 mit dem Wallachischen Tab. 88, so ist der Unterschied, daß man in dem Wallachischen den letzten, und besonders bei'm zweiten Theil der Frischka den zweiten Theil des Taktes stärker als die übrigen empfindet.

In dem Tempête empfindet man das erste und dritte Achtel eines jeden Taktes am stärksten, das zweite weniger, und das vierte gar nicht. Dagegen empfindet man von 2 zu 2 Takten in der Ecossaise die ersten drei Viertel gleichmäßig stark, das vierte aber nur sehr schwach.

Wiewohl man im Kosak Tab. 90 beinahe denselben Rhythmus empfindet, wie im Tempête, so ist doch noch

der Unterschied, daß das zweite Achtel im Kosak jedes Taktes stärker empfunden wird als im Tempête.

Auf ähnliche Weise verhält es sich mit dem Schottischen und der Ecossaise Tab. 90, nur mit dem Unterschiede, daß die ersten drei Achtel in dem ersteren nicht so stark empfunden werden, als von 2 zu 2 Takten die ersten drei Viertel in der letztern. Auch ist die Länge verschieden, indem jeder Theil bei dem Schottischen 8 Takte hat, und die Takte bei der Ecossaise, wegen ihrer Kürze, für 4 Takte betrachtet werden können.

Wenn man genau darauf achtet, in welchem Grade von Stärke bei dem einen oder dem andern Tonstücke die Takttheile bei diesem oder jenem Tonfuß empfunden werden, so wird man genau fühlen, wie diese Tonstücke nur durch den Rhythmus, aber nicht durch die Taktart von einander verschieden sind.

Tonstücke im ungeraden Takte, welche sich besonders durch den Rhythmus unterscheiden, sind folgende:

1) Die Menuet, ein alter französischer Tanz, welcher in der letzten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts bis um's Jahr 1810 auch in Deutschland als Eröffnung eines Tanzfestes üblich war. Gewöhnlich besteht dieser Tanz aus Tonfüßen von 2 Takten, wie Tab. 82, das bekannte Volkslied, welches ursprünglich eine Menuet ist, und Mozart's Menuet aus Don Juan Tab. 91—95, Orchester 1, wo die Trennung der Tonfüße noch fühlbarer ist.

2) Die Polonaise Tab. 96. Der erste Tonfuß hat 2 Takte, die andern 8 Takte können entweder für 2 oder 8 Tonfüße, ihrer starken Einschnitte wegen, betrachtet werden. Dagegen beträgt jeder Tonfuß nur 2 Takte in den andern Theilen derselben.

3) Der Mazurek Tab. 96, in welchem der letzte Ton jedes Tonfußes der Deutlichkeit wegen mit ○ bezeichnet ist.

4) Der Walzer Tab. 97, früher Wälzer genannt, wahrscheinlich in Deutschland entstanden, langsam und geschwind, auch jetzt noch üblich; die Tonfüße desselben enden oft beliebig, und in dem angeführten Walzer theils mit dem ersten, theils mit dem zweiten Viertel eines Taktes. Sie sind alle von 2, die ersten beiden im zweiten Theil aber von 4 Takten.

Was den Rhythmus betrifft, so empfinden wir in den Menueten Tab. 82 und 91 von 2 zu 2 Takten auf die ersten 4 Viertel einen besondern Accent, welcher auf das letzte Viertel gedehnter als auf die ersten 3 empfunden wird.

In der Polonaise Tab. 96 empfinden wir einen besondern Accent bei jedem Takte auf das erste, zweite, vierte und sechste Achtel.

Im Mazurek Tab. 96 empfinden wir bei jedem Takte auf das erste Achtel nur einen schwachen, auf das zweite einen stärkern, und auf das dritte oft den stärksten Accent, im Walzer Tab. 97 dagegen immer auf das erste Viertel eines jeden Taktes.

Auch bei den ungeraden Taktarten empfinden wir den verschiedenen Rhythmus in den Accenten, welche bei dem einen Tonstücke an diesem, bei einem anderen an jenem Orte fühlbar werden.

Vergleicht man nun die hier erwähnten Tonstücke im ungeraden Takte, wie die im geraden, mit einander, so wird es klar, wie das eine von dem andern mehr durch den Rhythmus als durch die Taktart unterschieden werden kann.

Als Beweis, daß die durch den Rhythmus erweckte Empfindung nicht leicht beeinträchtigt werden kann, dürfte genügen, wenn wir erwähnen, daß Mozart in seinem Don Juan während der Menuet Tab. 91 — 95 von einem zweiten Orchester einen Galopp spielen läßt, indem

ein drittes Orchester die Instrumente stimmt und hierauf mit einem Walzer einfällt.

Welche Kraft aber überhaupt im Rhythmus ist, finden wir, wenn wir erwägen, daß bei der gleichzeitigen Ausübung der 3 Tänze der Rhythmus jedes einzelnen Tanzes so fühlbar wird, daß jede Abtheilung Tänzer ihren Tanz ohne gegenseitige Störung zu tanzen vermag.

Der Rhythmus ist in seinen metrischen Gestalten so mannigfach, daß damit nicht nur mehr Raum eingenommen werden würde, als ein für sich bestehendes Werk erfordert, sondern auch, daß es schwer sein dürfte, die metrischen Formen aller Nationen, welche angewendet wurden und noch werden können, aufzufinden und festzustellen.

Um jede metrische Form nicht nur fühlen, sondern auch vernünftig betrachten zu können, und auch um in eignen Compositionen nicht nur ein der Sache angemessenes Metrum zu finden, und die in demselben vorhandenen Regeln, welche sich mit Worten nicht feststellen lassen, durch ein ganzes, gleichviel kurz oder langes Tonstück zu beobachten, dürfte ein anhaltendes und gründliches Studium erfordern, welches durch die Bemerkung hierüber aus einer andern Feder leicht eingesehen werden kann.

„Da jede fröhliche Gemüthsstimmung sich nur mit Tönen, aber nicht mit Worten ausdrücken läßt, und die Empfindungen sich so verschiedenartig äußern, daß jede Art von Rhythmus im Gesange ist, so gesellte man zu dem Gesange auch die Poesie, und dichtete nach jeder Weise oder Melodie besondere Lieder. Da man sich nicht leicht Menschen vorstellen kann, welche singen, ohne zu tanzen, so drückten sie ihre durch diese Lieder in ihnen erweckten Empfindungen durch verschiedenartige körperliche Stellungen aus, oder mit andern Worten, sie tanzten diese Lieder.“

„Die successiv entstandene geschwindere Ausübung der

Töne veranlaßte auch, diese Lieder auf Instrumenten zu spielen, woraus sowohl die Tanzmusik als auch ein größeres Verlangen verschiedener Melodien entstand, welche zu einem und demselben Tanze gespielt und getanzt wurden. Daß sämmtliche für einen besondern Tanz bestimmten Melodien nicht nur einen gleichen Rhythmus, sondern auch ganz gleichmäßige Cäsuren (Einschnitte) haben müssen, bedarf weiter keiner Erörterung."

Die Nichtbeachtung der durch den Rhythmus hervorgehenden Charaktere veranlaßt, daß nur selten gute Tanzstücke gesetzt werden, über deren Eigenschaften aus derselben Feder gesagt wird:

„Alle Tanzstücke müssen in den ersten 2 oder 4 Takten sämmtliche auf einander folgende Accente haben, die bis zu Ende immer wiederkehren. Die Melodie muß fließend und faßlich sein, auch müssen die darin vorkommenden Einschnitte mit den Accenten auf's genaueste übereinstimmen, damit ein Ganzes entstehe, welches dem Zuhörer anspricht. Alsdann wird ein Tanzstück in der Instrumental-Musik das, was ein Lied im Gesange ist. Die Kraft des Rhythmus wird bei jeder Wiederholung stärker, so daß ein gutes Tanzstück bei einer successiven geschwindern Ausübung die Leidenschaft des Tänzers bis auf's äußerste zu erhöhen vermag."

„National-Tänze nachzumachen, dürfte am schwierigsten sein; sie haben so viel Eigenes in der Melodie, in den Einschnitten, im Rhythmus und in den Schlußfällen, und oft so viel von unserer gewöhnlichen Musik Abstechendes, daß man selbst von der Nation sein, oder wenigstens sich in ihren Geschmack versetzen muß, um eine Melodie hervorzubringen, welche national sei. Da das Charakteristische, Eigenthümliche jeder Nation vorzugsweise in ihren Liedern und Tanzmelodien empfunden wird, so dürfte es für einen gebildeten Tonsetzer wichtig sein, eine Sammlung Tanzstücke aller Nationen zu besitzen, um ihre ver-

schiedenen Wendungen des Gesanges und der Modulation nicht nur kennen zu lernen, sondern auch richtige Schlüsse daraus auf den Charakter und die Sitten der Nation zu ziehen."

„Aeltere Tonsetzer haben ihre Suiten, Parthien, Ouvertüren, in dem Rhythmus eines Tanzstückes componirt, so daß der irgend einem Tanze eigenthümliche Charakter bei'm Beginn derselben empfunden wurde, und das eine oder das andere Tonstück nur der einen oder der andern Rubrik von Tanzstücken angehörte."

„Die Regelmäßigkeit der Takte, der Einschnitte und des Rhythmus veranlaßte gute Tonlehrer in frühern Zeiten, ihre Schüler Tanzstücke jeder Art setzen zu lassen, damit sie sich in den verschiedenen Taktarten üben und rhythmisch denken lernen sollten, wodurch eine Sicherheit im Vortrage entstand. Die verschiedenen Taktarten, die mannigfaltigen Einschnitte, welche deutlich markirt werden mußten, die jedem Tanzstück eigene Bewegung und Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag, die verschiedenen Notengattungen und die Mannigfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks übten die Schüler in den größten Schwierigkeiten und gewöhnten sie an einen mannigfaltigen, ausdrucksvollen Vortrag."

„Der in unsern Tagen üblichen Vernachlässigung der Tanzstücke ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß unsere heutigen Instrumentalstücke sich alle so ähnlich, so arm an charakteristischen Zügen, und so oft im Rhythmus fehlerhaft sind, daß außer den wenigen Formen, an die wir uns halten, und die doch im Grunde aus Tanzstücken entstanden sind, keine neue erfunden werden, und daß der ausdrucksvolle Vortrag, der die Musik zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, so selten ist, — an dessen Statt eine manierliche gezierte, ohne Kraft und Nachdruck tändelnde Art vorzutragen überhand genommen hat."

So war die allgemeine Meinung unserer berühmten

Tonlehrer des vorigen Jahrhunderts, wie wir noch jetzt in Sulzer's Theorie der schönen Künste lesen können, gegen welche bisher die gelehrten Musiker unserer Zeit noch nichts eingewendet haben.

Es bedarf daher fast gar keiner weiteren Erörterung, daß sowohl die wissenschaftliche als auch die Bildung in der Musik, die ersten beiden Grundsteine sind, welche gelegt werden müssen, um Verirrungen und daraus hervorgehende Mißgriffe zu vermeiden.

Anmerk. Ueber die bisher angeführten Beispiele halte ich für nothwendig, weil man leicht sagen könnte, die Choräle seien schon bekannt und die weiteren Tonstücke „alte Schmöker", mich über deren Aufnahme hier, wo es mir der rechte Ort zu sein scheint, zu legitimiren.

Was die Choräle betrifft, so sind sie theils der Geschichte wegen nothwendig, theils auch um zu beweisen, welche melodischen Wendungen in der einen oder der andern griechischen Tonart stattfinden und wie diese enden, und in wie weit sie als Composition mit dem darunter stehenden Urtext übereinstimmen, so auch um dem Schüler zu lehren, welche Folge von Accorden oder von Harmonien die eine oder die andere Tonart nothwendig macht, wovon jedoch erst bei'm Contrapunkte geredet werden kann.

Was die Aufnahme der Lieder und Tanzstücke betrifft, so wird man einsehen, daß sie nicht nur hinlänglich bekannt, sondern auch von der Art in einem Lehrbuch sein müssen, daß der Geschmack der Zeit sie weder ändern, noch bessern, noch vernichten kann. Bekannt müssen sie sein, wenn der Studirende nicht mit der Auffassung der Tonstücke, sondern nur mit der des Metrums beschäftigt sein soll; einem besondern Zeitgeschmack dürfen sie nicht unterworfen sein, weil ein Lehrbuch das gründliche Wissen der wahren Musik enthalten, und unter diesen Umständen für den guten Geschmack einer jeden Zeit möglichst

passen muß. Ferner müssen sie auch so eingerichtet sein, daß man sie zu diesem oder jenem Behuf als Beispiele brauchen könne, um nicht durch unnöthige Beispiele, welche sonst erforderlich wären, den Kostenaufwand zu erhöhen; und endlich müssen sie so sein, daß die Melodie ganz allein, ohne Begleitung, als selbstständig erscheinen, und nöthigenfalls derselben entbehren kann; denn sobald der Rhythmus nicht in der Melodie empfunden wird, so liegt er auch nicht mehr in derselben, unter welchen Umständen es keine Melodie, sondern nur eine Nebenstimme ist. Eine Melodie muß Rhythmus und ein bestimmtes Metrum haben, widrigenfalls weder Sinn noch Charakter darin enthalten ist, ohne welchen Auffassung und Eindruck auf keine Weise möglich werden dürfte.

Da besonders bei den neuern Tanzstücken oftmals der Rhythmus weniger in der Melodie, als in der Begleitung derselben fühlbar wird, so sind sie als Beispiel, sobald von Melodie die Rede ist, nicht zu brauchen.

Was noch die Anzahl der metrischen Formen betrifft, so habe ich nur so viele angeführt, wie nothwendig sind, um deren Anwendung im geraden und ungeraden Takt zu erörtern; der ganze Reichthum derselben würde überhaupt weder ermittelt noch erschöpft werden können, und ein für sich bestehendes starkes Werk hinlänglich anfüllen, in so weit er zu ermitteln sein dürfte.

So viel für jetzt; ein Mehreres hierüber wird im Verfolge des Werkes an seinem Orte klar werden.

Siebentes Kapitel.

Vom Rhythmus im Gesange mit Sprache.

Wenn mit zwei Künsten gleichzeitig Gefühle mitgetheilt werden sollen, so müssen diese von einerlei Art sein; denn wenn in der Folge der Töne ein anderes Gefühl vorherrschend ist, als in der Folge der Worte, oder umgekehrt, so paßt entweder die Folge der Töne nicht zu den Worten, oder die der Worte nicht zu den Tönen.

Das Metrum der Melodie muß daher mit dem Metrum des Verses auf das genaueste übereinstimmend sein, und die Folge der Töne mit der Strophe einerlei Rhythmus haben, wenn die Worte nicht mit den Tönen in Widerspruch stehen, sondern zusammen passen sollen.

Es verhält sich zwar mit dem Rhythmus einer Melodie anders, als mit dem Rhythmus einer Strophe, indem bei einer Melodie 2 bis 6 Takte zu einem Tonfuße gehören können, und bei einer Strophe nur 2, 3 oder höchstens 4 Sylben.

Da die Tonfüße einer Melodie länger als die einer Strophe sind, so sind die Tonfüße in der Musik das, was bei einer Strophe die Verse sind, und die Takte derselben sind wieder dasjenige, was bei den Versen die Füße sind; soll nun eine Strophe und Melodie ein und denselben Rhythmus haben, so müssen die Verse derselben mit den Tonfüßen der Melodie, und die Versfüße derse-

ben mit den Takten der Tonfüße auf das genaueste zusammen passen.

Unter diesen Umständen muß in der Folge der Töne genau das Metrum der Strophe beobachtet werden, auch müssen die Einschnitte in der Melodie mit denen der Verse zusammentreffen.

Da sehr oft die Melodie in keiner bestimmten Taktart sein würde, wenn die Dauer der Töne der Sylbenlänge gleich wäre, so läßt man die langen oder schweren Sylben entweder mit grammatischen oder rhetorischen Accenten zusammentreffen, um durch den Accent die Länge zu ersetzen, oder man wählt eine Taktart, in welcher die Länge der Sylben mit der Länge der Töne möglichst übereinstimmend gesetzt werden kann. Es müssen auch die Tonfüße genau so viel Takte haben, als es die Verse einer Strophe erfordern; denn wenn der Tonfuß früher beendet sein sollte als der Vers, oder umgekehrt, so würde man bei einem oder dem andern Theile den rechtmäßigen Einschnitt vermissen.

Da die Melodie keinen andern Charakter als die Strophe haben darf, so müssen nicht nur die Accente, sondern auch die Endungen der Tonfüße mit denen der Verse zusammentreffen.

Durch eine analytische Erörterung guter Beispiele dürfte das bisher Gesagte noch deutlicher werden, besonders wenn wir mit einfachen Choralmelodien anfangen und von diesen zu Figuralmelodien übergehen.

Bei den Choralmelodien werden die einfachen Cäsuren gewöhnlich mit Fermaten bezeichnet, und die doppelten mit Schlußzeichen.

Bei außergewöhnlich langen Strophen kann es wohl stattfinden, daß inmitten derselben eine doppelte Cäsur mit einer bloßen Fermate bezeichnet wird, bei kürzeren Strophen aber nicht.

Da bei den meisten Choralmelodien die Töne oder

Noten eine gleiche Länge haben, aber die Sylben der Worte nicht, so werden die Sylben, welche wegen ihrer Länge eine stärkere Betonung erfordern, gewöhnlich so gestellt, daß sie mit den grammatischen Accenten der Melodie zusammentreffen.

Man betrachte den ersten, zweiten und vierten Choral Tab. 77, den sechsten Tab. 78, den achten Tab. 79, den dreizehnten und den vierzehnten Tab. 80. In sämmtlichen Chorälen sind die Urtexte jambische Strophen, bei deren einzelnen Versen die Anzahl ihrer Füße leicht vorzufinden sind.

Ferner betrachte man den zehnten und eilften Choral Tab. 80; in beiden bestehen die Strophen aus Trochäen, welche Versfüße noch faßlicher als die jambischen sind, und endlich betrachte man den dritten Choral Tab. 77, dessen Urtext reine Dactylen sind.

Man wird in allen diesen hier aufgestellten Chorälen finden, daß bei einer gleichmäßigen Dauer der Töne immer die langen oder schweren Sylben mit guten oder schweren Takttheilen zusammentreffen, denn sie erfordern eine stärkere Betonung, welche nicht durch die Länge, sondern durch das, dem grammatischen Accent eigenthümliche Schwermaaß oder Gewicht hervorgebracht werden muß.

Die erste Strophe im eilften Choral stimmt zwar mit der Melodie nicht ganz überein, weil allemal die lange Sylbe mit schlechten Takttheilen, und die kurze mit guten zusammenkommt; jedoch konnte sie, theils der andern Strophen wegen, theils um mehr den im Texte sich aussprechenden Charakter zu bezeichnen als dessen Sylben, wenn auch anders, doch nicht besser sein.

Was die Figural-Melodien betrifft, so ist es weit leichter, dieselben so einzurichten, daß sie mit dem Rhythmus der Textworte übereinstimmen, weil darin mehr Töne von verschiedener Dauer als im Choral vorkommen; auch dürfen lange Sylben nicht nur immer mit guten Takt-

theilen, sondern auch mit guten Taktgliedern zusammentreffen, je nachdem es die Umstände erfordern.

Auf schlechte Takttheile oder Glieder, die einen rhetorischen Accent erfordern, haben bis jetzt die Componisten nur bei den Gedichten, in welchen folgende Versfüße vorkommen, als: |Spondeen (– –), Palymbacchien (– – ⏑), Amphybrachen (⏑ – ⏑), Amphymacer (– ⏑ –), Molossen (– – –), Choriamben (– ⏑ ⏑ –), Antispaste (⏑ – – ⏑) ꝛc. lange oder schwere Sylben angewendet, und zwar, weil bei einer unmittelbaren Aufeinanderfolge von 2 oder 3 langen Sylben nur immer eine Sylbe mit guten Takttheilen zusammentreffen kann. Unter diesen Umständen aber haben gute Tonsetzer diejenigen langen Sylben, welche nicht mit guten Takttheilen zusammentreffen, doch wenigstens immer mit guten Taktgliedern zusammengebracht.

Bei Gedichten, deren Versfüße abwechselnd aus langen und kurzen Sylben bestehen, oder nur eine lange Sylbe haben, brachten bis jetzt bessere Componisten größtentheils nur die langen Sylben mit guten Takttheilen oder Gliedern zusammen.

Wie verschiedenartig das Zusammentreffen der langen und schweren Sylben mit guten Takttheilen nur immer stattfinden kann, dürfte nur erst aus der näheren Betrachtung und Erörterung der hier aufgestellten, nicht ohne Grund gewählten Beispiele faßlich und eingesehen werden können.

Man vergleiche die Melodie Tab. 82 mit den darunter stehenden Textworten. Der erste Versfuß ist ein Palymbacchius, und der zweite ein Amphymacer, beide zusammen sind ein Vers, womit der erste Tonfuß der Melodie endet; und so bestehen die andern Verse fortwährend aus der Zusammenstellung dieser beiden Füße, mit welchen von 2 zu 2 Takten in der Melodie ein Tonfuß endet.

Wiewohl der auf die dritte, kurze Sylbe gehende Ton es ersten Versfußes eben so lang ist, wie die Töne nd, welche mit langen Sylben zusammentreffen, so hat doch nicht das Schwermaaß; dagegen stimmt die Tonänge mit der der Sylben bei'm zweiten Versfuß genauer berein. Die Worte unter dem Studentenliede Tab. 83 nd in sehr gemischten Versfüßen, die Dauer der Töne aßt mit der Dauer der Sylbenlänge so genau zusamen, als es nur immer die Umstände gestatten.

Von 2 zu 2 Takten endet immer ein Vers, und mit iesem ein Tonfuß in der Melodie; nur im Chor: edite . s. w. dürfte es am besten sein, 4 Takte als einen Tonuß zu betrachten, weil damit der Vers endet, wiewohl on den ersten beiden Takten jeder, und alsdann 2 und 2 akte für einen Tonfuß betrachtet werden können. Nur uß noch bemerkt werden, daß die Trochäen im vierten akte nicht mit guten Takttheilen, sondern mit guten aktgliedern wegen ihrer geschwinderen Ausübung zusamentreffen.

Zu der Melodie von Weber Tab. 82 besteht der ext in 4füßigen Trochäen. Mit jedem Verse des Textes det in der Melodie von 2 zu 2 Takten ein Tonfuß.

Die Länge der Töne stimmt mit der Länge der Syln genau überein, welches allemal bei Trochäen der Fall t, wenn auf die langen Sylben 2 Takttheile vorüberge-n, und auf die kurze einer.

Sehr oft bestehen die Takttheile bei den Figural-Melodien aus mehreren kleinern Gliedern, wie in diesem iede vom dritten Takte an.

Die Verse der dritten Melodie Tab. 83 bestehen us 4füßigen Amphymacern. Mit jedem Verse zugleich det ein Tonfuß.

Um hierüber jedoch alle Verwirrungen zu vermeiden, emerke ich, daß der erste Tonfuß mit dem Worte „Sonne", r zweite mit dem Worte „Throne", der dritte mit der

Sylbe „schaft", und der vierte mit der Sylbe „straft" endet. Die langen Sylben treffen mit guten Takttheilen zusammen, und betragen nach dem angenommenen Maaßstabe so viel wie 2 kurze.

In Mozart's Melodie Tab. 84—85, deren Textworte 4füßige Trochäen sind, enden die Tonfüße mit jedem Verse. Sehr trivial würde die Melodie geworden sein, wenn Mozart diese Trochäen scandirt hätte.

Durch die Verlängerung der ersten Sylbe des ersten und dritten Verses, so wie auch durch den besondern Einschnitt im zweiten Theil bei den Worten „ist mir denn", erhält diese Melodie einen eigenthümlichen, den Textworten angemessenen Charakter.

Die ungleiche Länge der Tonfüße, welche mit den Versen gleichzeitig enden, geben dieser Melodie, in Beziehung auf Rhythmus, einen solchen eigenthümlichen Charakter, daß damit der in dem Texte vorhandene auf's vollkommenste ausgedrückt ist.

Ein Recitativ wird gewöhnlich so componirt, daß es dem Sänger überlassen bleiben kann, die Dauer der Töne nach Willkür zu verlängern oder zu verkürzen.

Bloße Gespräche, Reflexionen und Erzählungen sind am geeignetsten dazu, weil darin weder Leidenschaft noch Charakter ist.

Der Name Recitativ besagt weiter nichts als eine Erzählung vergangener Begebenheiten, und ist von dem Zeitworte recetare, herzählen, abgeleitet.

Wiewohl es bei einer Erzählung in Prosa nicht so ganz genau auf die Länge der Töne ankommt, so dürfte es doch keine gute Wirkung veranlassen, kurze Sylben auf gute Takttheile oder Glieder zu setzen; bessere Componisten haben es daher vermieden, und die Worte mit den Tönen so vereinigt, daß es dem Sänger leicht möglich wird, den Sinn derselben sowohl grammatisch als auch rhetorisch richtig auszusprechen.

Man betrachte erstens Tab. 86 das erste Recitativ, aus reinen Trochäen bestehend. Wiewohl dasselbe sehr leicht, wegen seines gleichen Versbaues, in eine andere metrische Form der Töne gebracht werden konnte, so ist es doch als Recitativ so schön, daß nichts mehr zu wünschen übrig bleiben dürfte.

Dagegen würde sich die Reflexion über den Tod in dem zweiten Recitativ Tab. 86 nicht in eine rhythmische melodische Form haben bringen lassen; theils weil die Verse von ungleicher Länge sind, theils weil jede Melodie einen Charakter hat, welcher niemals in Reflexionen, sondern nur in Gemüthsstimmungen fühlbar wird.

Eine Anzahl Singtonstücke, die mehr Raum einnehmen würden, als für das ganze Werk gestattet ist, würde noch nicht einmal hinlänglich sein, zu beweisen, wie verschiedenartig eine in der Sprache angenommene metrische Form in der Folge der Töne ausgedrückt und bezeichnet werden kann; es dürfte daher nicht am unrechten Orte sein, theils um so ausführlich, theils um so deutlich als möglich zu werden, noch mitzutheilen, wie über diesen Gegenstand Apel in der Leipziger musikalischen Zeitung, Jahrgang 1807 und 1808, dem Musiker lehrt, Töne mit Worten zu vereinigen.

Derselbe sagt:

„Rhythmus ist die Gesammtheit der Tonreihe, gleichsam ihre Gestalt in der Zeit. Metrum ist die Regel, nach welcher in einer Tonreihe, sie sei als Ganzes aufgefaßt oder nicht, die abtheilende Verschiedenheit der Klänge gleichförmig wiederkehrt. Wenn die durch das Metrum entstehenden Zeittheile einander gleich sind, so entsteht in der Musik ein gleicher oder gerader Takt, nämlich $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ als verjüngter Maaßstab des ersten. $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Takt können sowohl für gerade als auch ungerade Taktarten betrachtet werden; ungerade sind sie, wenn von 3 zu 3 Ach-

teln das Gehör einen merklichen Einschnitt vernimmt, und gerade, wenn man diese Achtel als Triolen vernimmt. Das spondeische Metrum in der Sprache kommt dem geraden Takt in der Musik am nächsten. Wenn in der Metrik die Zeittheile ungleich sind, so entsteht ein ungleicher Takt.

Ungleiche Metra und Taktarten würde es so viel geben können, als es ungleiche Zahlen (Primzahlen) giebt. Da man aber weder $\frac{13}{8}$- noch $\frac{19}{8}$ Takt u. s. w. mit dem Gehör vernehmen kann, so ist eine Grenze der ungleichen Zahlen, welche nicht überschritten werden darf, weil bei der verschiedenen subjectiven Fähigkeit kein bestimmtes Resultat hervorgehen würde. Im natürlichen Gefühle liegt der Anfang und die Grenze dieser Zahlen: man wird finden, daß 3 die erste und reinste aller ungleichen Zahlen ist, denn die folgenden sind allezeit aus einer geraden und einer ungeraden Zahl zusammengesetzt, und tragen demzufolge schon Etwas von dem entgegengesetzten Prinzip in sich.

Mit der Zahl 3 dürfte im ungleichen Takte abgeschlossen sein, weil $\frac{5}{8}$ und $\frac{7}{8}$ einzuführen nur immer Versuche der Reflexionen bleiben, und sich nie der Anschauung rein darstellen würden. Wiewohl die 3 nur die einzige Primzahl des ungleichen Taktes ist, so wird die Vermehrung der ungleichen Taktarten durch andere Zahlen noch nicht gehindert, wenn man die geraden Theile oder Viertel eines Ganzen mit der 3 multiplicirt, und aus diesen Theilen eine ungleiche Taktart macht. Sogar die 3 selbst giebt eine erhöhte Gattung ab im $\frac{9}{8}$ Takte; aber durch $\frac{13}{8}$ u. s. w. würde der Kreis überschritten und ein widriges Verhältniß in die Ungleichheit gebracht werden.

In der Sprache würde dem ungleichen Takte am nächsten kommen: das molossische Metrum, welches den $\frac{3}{4}$, und das trochäische oder das jambische, welche den $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt repräsentiren. Die Versarten, welche mit

dem ungeraden Takte in Verbindung stehen, haben verschiedene Formen und mehr Mannigfaltigkeit, als die, welche mit den geraden Takten verglichen werden können."

Apel erklärt noch ferner in seiner Abhandlung über Rhythmus, wie die verschiedenen Versfüße entstehen, rhythmisch angewendet und metrisch geordnet werden; er reducirt alles auf gerade und ungerade, und versinnlicht die Längen und Kürzen durch Notenbeispiele, indem er vorzugsweise diese beiden Fragen aufstellt:

1) Ist jede metrisch bestimmte Reihe zugleich eine rhythmisch bestimmte?

2) Ist jede rhythmische Reihe zugleich eine metrische?

Da es nothwendig ist, dergleichen Fragen weder dem, mit Zeitverlust verbundenen, Nachdenken, noch irgend einem Zweifel zu überlassen, so bemerke ich, daß jede metrisch bestimmte Reihe, gleichviel, ob sie aus gleichen oder aus verschiedenartigen Versfüßen zusammengesetzt ist, nur erst dann eine rhythmisch bestimmte ist, wenn der in dieser Reihe fühlbar werdende Rhythmus im Laufe eines Gedichtes entweder in einer oder in mehreren Strophen desselben öfter wiederkehrt, und dem Gefühl auf keine Weise weder wegen der Kürze noch Länge zuwider lautet. Auch ist sie nicht rhythmisch, wenn das Metrum derselben außer dem angenommenen Maaßstabe des im Gedichte vorhandenen Rhythmus liegt.

Was die zweite Frage betrifft, so dürfte als gewiß angenommen werden, daß jede rhythmische Reihe eine metrische ist, und zwar, weil sie vorher metrisch sein muß, ehe sie rhythmisch wird, es sei denn, daß in der Sprache oder in den Tönen ein Rhythmus hervorgebracht würde, welcher weder mit dem angenommenen Maaßstab der hier aufgestellten Versfüße, noch irgend einer Taktart, wenn sie auch noch so gemischt wäre, bei der Vergleichung übereinstimmen würde.

Apel hat, so genau es sich thun läßt, mit Noten

bezeichnet, welche Länge die Sylben haben, woraus entnommen und erlernt werden kann, welche Länge die Noten einer Melodie haben müssen, wenn sie mit der Länge der Sylben entweder gleich sein, oder doch wenigstens so genau als möglich übereinstimmen sollen.

Wenn man sich davon unterrichten und überzeugen will, so lese man den Jahrgang 1807—1808 der Leipziger musikalischen Zeitung von Seite 9 an.

Zweiter Abschnitt.

Vom Componiren oder von der Verfertigung einer Melodie oder eines Tonstücks.

Vorbericht.

Zwei Hauptgattungen von Melodien sind es, deren Verfertigung sowohl Kenntniß und Einsicht im Gebiete der Musik als auch der Sprache erfordert.

In die erste Gattung gehören die Choral-, und in die zweite die Figural-Melodien. Die erste Gattung zerfällt noch in Choral- und Mensural-Gesänge, welche man dadurch unterscheidet, daß bei den erstern die Töne nicht in bestimmter Zeitdauer, sondern willkürlich nach Gefühl ausgeübt werden, indem man bei den letztern die Dauer der Töne auf das genaueste beachtet und abmißt. Sie zerfallen noch ihres Behufes und ihrer modulatorischen Einrichtung wegen in mehrere Rubriken.

Auch die Figural-Melodien zerfallen in 2 Gattungen, indem man ursprünglich erst Lieder, und später für In-

strumente besondere Tanzmelodien hatte, welche nicht nur in so viel Rubriken zerfallen, als es Nationen giebt, indem jede Nation das Gepräge eines eigenthümlichen Charakters hat, an welchem ihre Melodie erkannt und unterschieden wird, sondern auch noch in so viele Rubriken, als jede Nation verschiedenartige Melodien hat.

Da von jeder Gattung die besondern Rubriken aufzuzählen mehr als ein für sich bestehendes Werk erfordern würde, so empfahlen alle Musikgelehrten des vorigen Jahrhunderts, in so weit es möglich wird, Notiz von den Eigenthümlichkeiten der besondern Charaktere verschiedenartiger Nationen zu nehmen; denn nur dadurch dürfte es erst möglich werden, eigene Compositionen, entweder in einem besondern oder in dem einer Nation eigenthümlichen Charakter zu schreiben. Um indeß bei den charakteristischen Eigenthümlichkeiten auch allen andern Erfordernissen zu genügen, dürften folgende Gegenstände bei'm Componiren besonders zu beachten nothwendig sein.

Der erste dieser Gegenstände ist Takt und Rhythmus, wodurch die Melodie ihren Charakter erhält, ohne welchen sie weder einer Gattung noch Rubrik angeeignet werden kann.

Der zweite Gegenstand ist die Interpunktion d. h. die richtige Bezeichnung der Satztheile; damit sowohl die größern als auch kleinern Glieder dem Gefühle bemerkbar werden.

Der dritte Gegenstand endlich ist die modulatorische Einrichtung, wodurch das Gehör unterscheidet, in welcher Tonart die Melodie ist.

Der erste Gegenstand ist nothwendig, um die Dauer der Töne, der zweite, um die Einschnitte, und der dritte, um die Höhe derselben richtig zu bezeichnen.

Da ich bei'm Unterrichten die Erfahrung gemacht habe, daß es Manchem sehr schwer wird, bei'm Componiren die Dauer der Töne richtig zu bezeichnen, so em-

pfehle ich, um eine genaue Bezeichnung der Dauer derselben zu ermitteln, bei'm Denken oder Ausüben, entweder die einzelnen Takttheile oder Glieder zu zählen, oder dieselben durch besondere verschiedenartige Schläge in gleichen Zeiträumen anzudeuten.

Durch ein solches Verfahren entsteht auch eine genaue Bezeichnung der einzelnen Satztheile.

Was die Höhe betrifft, so muß dieselbe, wenn man sie nicht durch das Gehör auf das genaueste zu bestimmen vermag, entweder durch den Ton der Stimme oder durch den irgend eines Instruments ermittelt werden.

Um über diese und noch andere bei'm Componiren erforderlichen Gegenstände verständlich zu werden, dürfte erforderlich sein, genau zu erörtern und zu zeigen, wie die Sätze gestaltet oder geformt sein und auf einander folgen müssen, wenn daraus eine Melodie werden soll. Daß jede Erklärung hierüber am deutlichsten wird, wenn man mit kleinen Melodien oder Tonstücken anfängt und von diesen zu größeren übergeht, bedarf wohl fast keiner Erwähnung, denn im umgekehrten Falle würden Verwirrungen unvermeidlich sein.

Erstes Kapitel.

§. 1.

Harmonische Begleitung und Einrichtung der Tonfüße.

Da eine Melodie größtentheils mit 2, 3 auch 4 Stimmen begleitet wird, und von den verschiedenartigen Tonfüßen der eine Tonfuß mehr Accorde als der andere noth-

wendig macht, indem mancher nur einen Accord, und ein anderer wieder 2, 3 und 4 verschiedene Accorde als Begleitung erfordert; so zerfallen die Tonfüße in harmonischer Hinsicht in so viele Gattungen, als Accorde zu deren Begleitung angewendet werden können. Ueberhaupt kommt bei'm Componiren weniger die Länge, als die harmonische Einrichtung in Betracht; denn der Gehalt eines Tonfußes oder einer Melodie wird mehr nach dem harmonischen als nach dem melodischen Werthe abgeschätzt. Es ist daher besonders erforderlich zu wissen, welchen harmonischen Werth die Tonfüße haben, und wie sie nach denselben geordnet und angewendet werden können.

In die erste Gattung gehören diejenigen Tonfüße, welche nur einen Accord als Begleitung erfordern. Sie zerfällt in so viele Rubriken, als eine harte oder weiche Tonart Tonstufen hat.

In die erste Rubrik gehören diejenigen, welche nur den tonischen Accord als Begleitung erfordern, wie in beiden Theilen der Ecossaise Tab. 90, die ersten beiden aus 2 Takten bestehenden Tonfüße, im Kosak der erste aus 2 Takten bestehende, ferner in der Menuet Tab. 91, Orchester 1, und im zweiten Marsch Tab. 87 der erste aus 2 Takten bestehende Tonfuß.

In die zweite Rubrik gehören die Tonfüße, welche den Dominanten-Dreiklang oder Septimenaccord als Begleitung erfordern; wie der erste aus 2 Takten bestehende Tonfuß im zweiten Theil des Tempête Tab. 90, der zweite aus dem dritten und vierten Takte bestehende Tonfuß im ersten Theil vom Kosak u. a. m.

In die dritte Rubrik gehören diejenigen, welche die Unterdominanten-Harmonie als Begleitung erfordern, wie im zweiten Theil der Ecossaise Takt 6 und 7, und so würden die Tonfüße, welche die Untermedianten-Harmonie erfordern, in die vierte, und die, welche die Obermedianten-Harmonie erfordern, in die fünfte Rubrik

gehören. Da das Gehör aber in den meisten Fällen geneigt ist, die Untermediante als Tonica, und die Obermediante als Dominante einer neuen Tonart zu vernehmen, so kommen diese Rubriken seltner oder nur bei größeren Tonstücken vor. Deshalb bedarf es deren Aufzählung hier nicht.

In die zweite Gattung gehören die Tonfüße, welche zwei einer harten oder weichen Tonart angehörige Accorde als Begleitung erfordern. Sie zerfällt in so viele Rubriken, als einer Tonart angehörige Accorde auf einander folgen können.

In die erste Rubrik gehören diejenigen, welche erst den tonischen, und alsdann den Dominanten-Accord als Begleitung erfordern, wie in Fig. 4 Tab. 103, und im Studentenliede Tab. 83 Takt 1 und 2.

In die zweite Rubrik gehören diejenigen, welche erst die Dominanten und alsdann die tonische Harmonie als Begleitung erfordern, wie die aus 2 Takten bestehenden Tonfüße im ersten Theil des Andantino Tab. 88 und im Trio der Frischka Tab. 89.

In die dritte Rubrik gehören diejenigen, welche den tonischen und Unterdominanten-Accord als Begleitung erfordern, wie in Fig. 1 Tab. 103 Takt 1—4.

In die vierte Rubrik gehören diejenigen, welche als Begleitung die tonische und die Untermedianten-Harmonie erfordern, wie in Fig. 2 und 3 Tab. 103 Takt 1 und 2.

In die fünfte Rubrik gehören diejenigen, welche als Begleitung die tonische und Medianten-Harmonie erfordern, unter welchen Umständen größtentheils die Obermedianten-Harmonie als Obermediante einer neuen Tonart erscheint, wie in Fig. 5 Tab. 103 Takt 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6.

In die sechste Rubrik gehören diejenigen, welche als Begleitung die Oberdominanten- und Untermedianten-Harmonie erfordern, wie in Fig. 4 Tab. 102 Takt 5 und 6.

In die siebente Rubrik gehören diejenigen, bei welchen die Accordenfolge der vorhergehenden Rubrik umgekehrt ist, wie in Fig. 3 Tab. 103 Takt 3 und 4, in welcher D-moll als Untermediante von C-dur und als Obermediante von F-dur erscheint, welches sogleich hierauf als Unterdominante von C-dur vernommen wird.

Es würden sich noch mehr Rubriken vorfinden lassen, wenn man sich die Mühe geben wollte, sie aufzuzählen. Da sie aber entweder gar nicht oder nur höchst selten in Anwendung kommen, und überhaupt das Gehör geneigt ist, eher die Accorde für die ersten als für die letzten einer Tonart angehörigen aufzunehmen, so bedarf es dessen nicht, aber wohl der Erwähnung, daß in eine dritte Gattung diejenigen Tonfüße gehören, welche drei einer Tonart angehörige Accorde als Begleitung erfordern, und in eine vierte diejenigen, welche vier einer Tonart angehörige Accorde als Begleitung erfordern. Diese noch in besondere Rubriken zu theilen und hier aufzuzählen, würde unnöthig sein, weil sie, wegen ihrer zu großen Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit, nicht mehr im Gedächtniß bleiben können. Es ist daher besser, bloß Beispiele davon vorzuführen und zu bemerken, daß in diesen Tonfüßen dieser und jener Accord nicht nur einmal, sondern auch öfter theils in der wahren Gestalt, theils in dieser oder jener vorkommt.

Beispiele solcher Tonfüße von 2 Takten finden wir in dem ersten Volksliede Tab. 82, ferner in den letzten 2 Takten beider Theile der Menuet Tab. 91.

Außer diesen würden besonders in den Choralmelodien noch viele Tonfüße vorgefunden werden können, welche mehrere Accorde als Begleitung erfordern, und zwar, weil oft jeder Ton bei einer Choral- oder andern einfachen Melodie einen besondern Accord als Begleitung erfordert.

Wie viele Gattungen und Rubriken daher vorgefun-

den werden können, dürfte nicht mit Genauigkeit zu bestimmen sein; so viel ist aber gewiß, daß durch die bereits hier aufgezählten genugsam dargethan und erörtert wurde, wie die Tonfüße harmonisch begleitet und eingerichtet werden. In welcher Ordnungsfolge aber dieselben bei dieser oder jener Melodie erscheinen oder angewendet werden können und müssen, davon kann erst geredet werden bei der Erklärung über Abfassung und Zusammenstellung einer Melodie oder eines Tonstücks.

§. 2.

Von der Reduction einer Figural-Melodie.

Reducere, aus dem Lateinischen hergenommen, im Deutschen zurückführen. So wie man in der Rechenkunst Alles auf möglichst kleine Zahlen, und in den Wissenschaften diese und jene Gegenstände, um sie zur klaren Anschauung zu bringen, auf ihren Anfang reducirt, eben so macht man es in der Musik auch besonders mit denjenigen Figural-Melodien, in welchen viele melodische Verzierungen, bunte Notenfiguren u. s. w. vorkommen. Die gelehrten Musiker des vorigen Jahrhunderts haben die Töne einer Figural-Melodie eingetheilt:

In wesentliche und in nicht wesentliche.

Zu den erstern gehören diejenigen, sie mögen als con- oder dissonirende Töne vernommen werden, mit welchen gleichzeitig das Gehör als Begleitung einen Accord verlangt, den es, wenn er nicht erschienen, sogleich vermissen würde. Sie bestehen, der gegebenen Eintheilung nach, in den zu einem Accorde gehörenden Tönen entweder aus Consonanzen oder aus Dissonanzen, welche Vorhalte- und auch mitunter harmonische Nebennoten genannt werden.

Zu den letztern gehören diejenigen, bei welchen die

Begleitung nur störend einwirken und dem geläuterten Kunstgefühl zuwider sein würde. Sie bestehen in Wechsel- oder durchgehenden Tönen, und gehören im ersten Falle jedesmal zu dem Accorde des vorhergehenden wesentlichen Tones, im letztern Falle aber werden sie für nicht zur Harmonie gehörig betrachtet. Wie sich's insbesondere mit der Eintheilung der Töne verhält, darüber habe ich mich bereits in dem achtzehnten Abschnitt meiner Harmonielehre ausgesprochen; in wie weit man aber die eine oder die andere Figural-Melodie auf ihre wesentlichen Töne zurückführen kann, bedarf noch einer näheren Erörterung; denn wenn ich auch bemerke, daß jede derselben nur auf diejenigen Töne zurückgeführt werden kann, welche entweder eine besondere Begleitung oder einen Accent erfordern, er sei grammatisch oder rhetorisch, so dürfte darüber für den Laien noch nicht genügende Anschauung vorhanden sein. Um diese zu geben, sind Beispiele erforderlich.

Man betrachte die 6 über einander stehenden Melodien Tab. 101. Davon würde sich die zweite Reihe leicht auf die erste zurückführen lassen, weil sie nur in Viertelnoten besteht und keine fremden Töne enthält. Die dritte ist zwar etwas schwieriger, indeß wenn man die Achtel, welche bloße Wechselnoten sind, wovon nur die letzte im zweiten Takt des ersten, und die letzten beiden im zweiten und vierten Takte des zweiten Theils als durchgehende Noten erscheinen, für nicht wesentlich betrachtet, so läßt sie sich auf die Noten der erstern auch zurückführen. Mit der Melodie in der vierten Reihe verhält es sich anders, weil im ersten und dritten Takte die vierte, und im letzten Takte die erste Note, ferner im zweiten Theil im ersten und dritten Takte die vierte, im zweiten die erste und vierte, im vierten die erste u. s. w. als Dissonanz erscheinen. Diese würde sich nur auf die erste zurückführen lassen, wenn man die Dissonanzen, welche we-

sentliche Töne derselben sind, weglassen und das darauf folgende Achtel in ein Viertel verwandeln würde.

Dagegen ist es wieder mit der Melodie in der fünften Reihe leichter, weil nur die erste jedes halben Taktes als zur Harmonie gehörig erscheint, und die andern kleinern Theile nur mehr den Rhythmus derselben gestalten; denn wenn man erwähnt, daß durch den einen oder andern Takttheil der Rhythmus erst fühlbar wird und eine dauernde Kraft erhält, so wird es nicht schwer werden einzusehen, daß eine Figural-Melodie oftmals mehr des harmonischen Theiles oder der Begleitung, als der darin vorkommenden Verzierungen wegen, auf diejenigen Töne reducirt wird, welche eine Begleitung oder Folge von Accorden nothwendig machen.

Wenn aber dagegen nicht nur die Folge von Accorden, sondern auch der Rhythmus einer Melodie in Betracht genommen und durch eine Reduction auf keine Weise beeinträchtigt werden soll, so wird man einsehen, daß unter solchen Umständen nicht immer jede Melodie bis auf die Grundbestandtheile der Harmonie, sondern nur bis auf diejenigen zurückgeführt werden kann, durch welche der Rhythmus fühlbar wird. Es dürfte sich daher, harmonisch betrachtet, wohl die zweite, dritte, vierte und fünfte Melodie auf die erste reduciren lassen, aber rhythmisch betrachtet keineswegs; weil in jedem Takttheil und Gliede der in der Melodie vorhandene Rhythmus fühlbar ist und durch Weglassung des einen oder andern Takttheils oder Gliedes sogleich beeinträchtigt werden würde.

Um hierüber noch verständlicher zu werden, bemerke ich, daß die Melodie der Ecossaise Tab. 90 zurückgeführt werden kann auf die ersten Töne des ersten, dritten, fünften und siebenten Taktes im ersten und zweiten Theil, in den andern Takten aber kann nichts wegbleiben, weil alle Töne zum Accorde gehören.

Eben so können aus der ersten Note eines jeden Taktes

des ersten, zweiten und dritten Theiles des Tempête Tab. 90 Viertel gemacht, und jede andere weggelassen werden, wodurch die Melodie auf das einfachste erscheinen würde.

Dagegen würde sich die Melodie bei folgenden Gesängen auf keine Weise auf die bloßen Bestandtheile der Harmonie zurückführen lassen, ohne den Rhythmus derselben zu beeinträchtigen. Als Tab. 82, 83, 84 und 85.

In wie weit überhaupt die eine oder die andere Melodie zurückgeführt werden kann, läßt sich nicht mit Genauigkeit ohne Kenntniß derselben feststellen, denn es kommt erstens darauf an, ob man die Melodie nur auf die Bestandtheile der Harmonie, oder zweitens auf den darin fühlbar werdenden Rhythmus zurückführen will.

Im ersten Fall würde man alle Töne weglassen und nur diejenigen verlängern müssen, mit welchen das Erscheinen eines neuen Accordes dem Gehör Bedürfniß ist, und im

zweiten Falle können nur diejenigen wegbleiben, durch welche der fühlbar werdende Rhythmus nicht beeinträchtigt wird, wenn sie fehlen.

Sehr einfache oder insbesondere Choralmelodien, bei welchen jeder einzelne Ton entweder einen besondern oder den vorhergehenden Accord, gleichviel in welcher Gestalt, als Begleitung erfordern, können nicht reducirt werden, theils weil sie einfach genug sind, theils weil jeder Ton derselben größtentheils als wesentlich erscheint. Man ist daher wahrscheinlich auch nur bei den Figuralmelodien auf die Idee gekommen, dieselben zurückzuführen so weit es sich nur immer thun läßt, um den harmonischen Theil derselben anschaulicher zu machen und den Rhythmus zu scandiren, welches nothwendig wird, wenn alle Theile, die zu einer Melodie gehören, unterschieden, und wie sehr sie auch in einander greifen, als für sich bestehend betrachtet werden sollen.

Mittels der hier gegebenen Erklärung wird es leicht

werden, auseinanderzusetzen, wie Tonfüße und Sätze geordnet sein und der Reihe nach erscheinen müssen, wenn man daraus eine Melodie machen will. Ohne dieselbe aber wäre die Lehre hierüber nur sehr unverständlich geworden, weil man ohne genaue Prüfung und Zurückführung nicht im Stande sein dürfte, die nothwendige, zur Sache erforderliche klare Anschauung eines Gegenstandes zu erlangen.

Zweites Kapitel.

Bildung der Melodien oder Tonstücke.

Da schon an seinem Orte gezeigt wurde, daß man nur durch die Endform die Sätze unterscheidet, ferner, welche Länge sie haben können, und endlich, wie sie eingerichtet sein müssen, um, gleichviel mit mehr oder minderem Gehalte, dem Gehör als etwas Geregeltes zu erscheinen: so darf nur hier erklärt werden, 1) wieviel, 2) welche Sätze zu einer Melodie erforderlich sind, und 3) in welcher Ordnung die zu einer Melodie gehörigen Sätze erfolgen müssen, wenn dieselbe als ein geregeltes Ganzes vernommen und nichts vermißt werden soll.

Eine Melodie, wenn sie als Lied erscheint, besteht oft nur aus einem Theile, aber noch öfter aus 2 Theilen, und wenn sie als Tanz erscheint, so besteht sie wohl auch nach Umständen aus 3 bis 4 Theilen. Jeder Theil

enthält entweder nur einen Satz oder 2, 3 bis 4 einzelne Sätze.

Im ersten Falle, wenn der Theil nur einen Satz enthält, so muß dieses ein Schlußsatz sein, welcher, wie schon an seinem Orte gesagt wurde, weil er abschließt, Clausel genannt wird.

Enthält ein Theil im zweiten Falle 2, 3 und 4 Sätze, so darf nur der letzte, womit der Theil endet, völlig abschließen, die andern aber müssen entweder mit einem halben Tonschluß oder Trugschluß enden, damit das Gehör nicht in Ruhe gebracht wird, oder die einzelnen Sätze als Theile vernimmt.

Was die Tonfolge betrifft, so haben ältere Theoretiker festgesetzt: 1) daß man diejenige Tonart, es sei eine alte oder neue, harte oder weiche, in welcher die Melodie ist, von Anfang bis zu Ende derselben leicht vernehme, auffasse und im Gehöre behalte. 2) Sprünge, wo sie dem Gehör zuwider lauten, zu vermeiden. Die Alten bewegten sich daher in ihren Melodien mehr stufen- als sprungweise auf- und abwärts; 3) gaben sie die Regel, einen zu großen Aufwand oder Raum von Tönen zu vermeiden, weil widrigenfalls die Melodie weder leicht gesungen noch gespielt werden kann.

Da man indeß jetzt einen größern Umfang von Tönen, sowohl im Gesange als auch auf den Instrumenten, ausübt, so dürfte die Regel nur dahin angewendet werden, jeden unnöthigen oder überflüssigen Raum von Tönen besonders dann zu vermeiden, wenn man mit wenigem eben so viel auszurichten vermag als mit vielem. Emil Russo sagt daher, daß oft nur 3 Töne zu einer Melodie erforderlich sind, und machte eine solche, welche noch unter dem Namen Tricordium bekannt und vom Abt Vogler als Cantate bearbeitet worden ist; und endlich 4) setzten sie fest, daß jede Melodie einen Rhythmus

haben muß, welcher sogleich am Anfange fühlbar wird und in der Folge sich immer mehr einprägt.

Denn ohne Rhythmus ist kein Charakter, und ohne Charakter nichts, was das Gefühl anspricht. Der Charakter muß bestimmt und durch die ganze Melodie gleichmäßig sein, widrigenfalls würde sie nicht als ein Ganzes, sondern nur als einzelne Bruchstücke erscheinen.

Was die Harmonie betrifft, so erfordert eine Melodie nach Umständen bald wenig und auch bald mehr Accorde. Die Alten setzten hierüber fest, nur diejenigen anzuwenden, welche dem Gehör unentbehrlich sind.

Da man ohne Dominanten-Harmonie keinen Satz abzuschließen vermag, so dürfte mindestens der tonische und Dominanten-Accord zu einer melodischen und harmonischen in sich abgeschlossenen Folge von Tönen erforderlich sein.

Wie oft und in welchen Zeiträumen beide Accorde ausgeübt und mit einander gewechselt werden, hängt von Umständen ab. Nur steht fest, daß der erste Theil einer Melodie mit dem tonischen Accorde anfangen und, wenn es ein bloßer Schlußsatz ist, auch enden muß. Der zweite dagegen darf mit jedem beliebigen der Tonart angehörigen Accorde anfangen, sobald er nur in der Haupttonart völlig abschließt.

Wenn aber mehrere der Tonart angehörige Accorde als Begleitung nothwendig werden, und die Melodie aus der Haupttonart in eine oder die andere nächstverwandte übergeht, wodurch ein der Tonart fremder Accord nothwendig wird, um das Gehör für die neue Tonart zu stimmen, so steht fest, daß der erste Theil alsdann auch beliebig in einer nächstverwandten Tonart enden kann.

Die der Haupttonart nächstverwandten Tonarten, in welcher unter diesen Umständen der erste Theil enden darf, sind, wenn das Tonstück in einer harten Tonart ist, folgende:

1) die Dominante,
2) die Untermediante,
3) die Obermediante,

und ist es in einer weichen Tonart, so ist es nur die Obermediante, oder Dominante.

In der Untermediante endet man selten, weil dadurch die Haupttonart zu sehr aus dem Gehöre kommt; wiewohl Beethoven den ersten Theil seines „Schmerzens-Walzers" darin endete, welches jedoch nur stattfinden darf, wenn das Ganze danach eingerichtet ist, und weder Melodie noch Harmonie unter solchen Umständen dem Gehör zuwider lautet.

Um indeß über diesen Gegenstand so deutlich als möglich zu werden, bemerke ich, daß der erste Theil eines Tonstückes in C-dur, sobald die Melodie in andere Tonarten übergeht, in G-dur, A-moll, E-moll oder E-dur enden darf, und ist das Tonstück in A-moll, so darf der erste Theil nur in C-dur und E-moll oder E-dur enden. In andern Tonarten würde es nur stattfinden können, wenn die melodischen und harmonischen Wendungen so eingerichtet sind, daß das Gehör durch die neue Tonart, in welcher der erste Theil endet, die Haupttonart nicht verliert. Auch muß der erste Theil, sobald er in einer nächstverwandten Tonart endet, völlig abschließen, d. h. mit dem Haupt-Accorde der neuen Tonart enden, ausgenommen wenn der erste Theil eines Tonstücks in der harten Tonart in der Untermediante A-moll endet, so darf das Ende mit dem Dominanten-Accorde dieser Tonart stattfinden. Bei einem Tonstück in der weichen Tonart würde sich's ebenso verhalten, es ist aber weniger gebräuchlich, weil durch die Tonart F-dur schon A-moll zu sehr aus dem Gehöre kommt.

Was noch den Anfang betrifft, so leidet die Regel des ersten und zweiten Theils nach Umständen oft eine Ausnahme, indem man auch den ersten Theil nicht immer

mit dem tonischen, und den zweiten mit dem Dominanten- oder einem andern Accorde anfängt.

Was aber das Ende betrifft, so kann keine Ausnahme stattfinden, sobald jeder Theil als etwas in sich Abgeschlossenes vernommen werden soll.

Will man daher eine Melodie mit dem tonischen Accorde anfangen, so darf der erste Tonfuß desselben nur der ersten Rubrik der ersten und zweiten Gattung angehörig sein, und will man mit dem Dominanten-Accorde beginnen, so muß der erste Tonfuß in die zweite Rubrik der ersten oder zweiten Gattung gehören. Da man bei einem Theile von 8 Takten entweder 2 Tonfüße von 4, oder 4 Tonfüße von 2 Takten haben kann, oder, da man bei 8 Takten auf zwei von 2 Takten auch einen von 4 Takten anwenden kann, so steht fest, daß zwar die ersten Tonfüße jeder beliebigen Gattung und Rubrik angehören können, der letzte aber nur in die zweite Rubrik der zweiten Gattung gehören darf, weil mit dem tonischen Accorde geendet werden muß, sobald der Theil völlig abschließen soll.

In der Ecossaise Tab. 90 gehört im ersten und zweiten Theil der erste und zweite Tonfuß in die erste Rubrik der ersten Gattung, der dritte aber von 4 Takten in die zweite Rubrik der zweiten Gattung. In dem Kosak Tab. 90 gehört jeder Tonfuß von 2 Takten in die erste Gattung, der letzte aber in die zweite Rubrik der zweiten Gattung. Im zweiten Theil desselben gehört der erste und dritte in die erste Rubrik der ersten Gattung, und der zweite und vierte in die zweite Rubrik der zweiten Gattung.

In dem Schottischen Tab. 90 sind im ersten Theil die Tonfüße gerade so wie im zweiten Theil vom Kosak, nur ist der Unterschied, daß hier die Tonart hart, und bei'm Kosak weich ist. Im zweiten Theil gehören sämmtliche Tonfüße von 2 Takten in die zweite Rubrik der

zweiten Gattung. Melodische und harmonische Schlußsätze, welche mit dem tonischen und Dominanten-Accorde nur auf diese Art gemacht werden, dürften zu üben nicht ohne Nutzen sein.

Soll ein Satz nicht völlig enden, sondern nur als Anfangs- oder Nebensatz erscheinen, so muß am Schluß mit der Dominanten-Harmonie, und in der melodieführenden Stimme entweder mit der zweiten oder siebenten Tonstufe der Tonart, auch allenfalls mit der fünften, nach Umständen, geendet werden. Braucht man nur zwei Accorde, so muß der tonische Accord dem Dominanten-Accorde vorausgehen, braucht man aber mehr Accorde, so muß dem Dominanten-Accorde die Unter-Dominante oder die zweite Stufe vorhergehen. Die Tonfüße können beliebig sein, sobald nur derjenige, womit die Halbcadenz gemacht wird, in die erste Rubrik der zweiten Gattung gehört.

Als Beispiel sehe man den ersten Theil vom zweiten Marsch Tab. 87.

Bei gleichartigen Tonfüßen muß in solchen Sätzen entweder die Melodie bei jedem Tonfuß anders sein, oder die Harmonie muß nicht bei einem wie bei dem andern in gleichen Zeiträumen fortschreiten.

In dem ersten Theile des ersten Marsches Tab. 87 hat jeder Tonfuß eine andere Melodie, auch endet der erste männlich und der zweite weiblich, wiewohl beide in die erste Rubrik der zweiten Gattung gehören.

So viel über die Anfangs- oder Nebensätze, welche übrigens noch ein-, auch zweimal so lang sein können, als die hier angeführten.

Bei'm Componiren einer Melodie in einem Theile oder in zwei Theilen dürfte außer den bereits angeführten Regeln noch Folgendes zu beobachten nothwendig werden:

1) Dürfte eine genaue Beobachtung des Metrums oder des Taktgewichtes nothwendig werden, wenn das

Ganze sowohl als auch jeder einzelne Theil desselben dem Gefühl nicht zuwider lauten soll.

2) Muß eine genaue Ordnung in den Tonfüßen vorhanden sein, wenn die Einschnitte nicht am unrechten Orte erscheinen sollen. Da man größtentheils gleichartige Tonfüße von 2 oder 4 Takten anwendet, welche beliebig mit jedem Takttheile anfangen und enden können, so steht fest:

a) Daß bei ungleicher Länge der Tonfüße dem einen so viel an Länge fehlen muß, wie der andere zu viel hat;

b) daß nicht mehr Tonfüße sein dürfen, als zu einem Ganzen oder zu einem Theile desselben erforderlich sind. Sind die Tonfüße gleichartig und von 2 oder 4 Takten, so sind zu einem Theile in den meisten Fällen 2 oder 4 erforderlich, sind sie aber ungleichartig von 2 und 4 Takten, nur drei. Ausnahmen finden nur dann statt, wenn die Umstände eine Wiederholung von Takten oder Tonfüßen erfordern.

c) Man darf nur alsdann Tonfüße von ungleichen Takten, als Dreier oder Fünfer anwenden, wenn entweder Textesworte es nothwendig machen, oder die Folge derselben dem Gehör auf keine Weise zuwider lautet.

3) Muß die Tonfolge der Melodie fließend sein, unter welchen Umständen entweder alle unnöthigen Sprünge vermieden oder nur consonirende, als Terzen-, Quinten- und Octaven-, weniger aber Quarten- und Septimen-Sprünge gesetzt werden müssen; endlich

4) müssen alle Töne, welche begleitet werden sollen, auch denjenigen Accorden angehören, mit welchen sie zusammentreffen, sie mögen als Octave, Terz, Quint, Septime oder None erscheinen. Man nennt diese Töne zum Unterschiede der andern, wie schon gesagt wurde, die wesentlichen, und die nicht zu den Accorden gehörigen, durchgehende Töne; letztere können nur dann mit den Accorden zusammentreffen, wenn sie als sogenannte Vorhalte der

wesentlichen Töne erscheinen, unter welchen Umständen sie abwärts gehen müssen, indem auf einen solchen allemal ein zum Accorde gehöriger Ton folgen muß, bevor ein anderer Accord erscheint oder die Harmonie wechselt.

Der erste Theil eines kleinen Tonstücks besteht, wie schon erörtert wurde, oft nur in einem Satze und auch oft in zwei Sätzen, welche gleich- und ungleichartig sein können. Im ersten Falle muß es entweder ein aus zwei Tonfüßen bestehender Neben- oder Schlußsatz sein, und im zweiten Falle entweder ein Neben- und Schlußsatz oder 2 Schlußsätze, unter welchen Umständen der Schluß des ersten auf irgend eine Weise melodisch umgangen werden muß, wenn auch die Harmonie völlig endet, wie im ersten Theil des Walzers Tab. 97 und des Schottischen Tab. 90 im vierten Takte.

Wenn die Sätze ungleichartig sind, so ist der Unterschied schon in den Sätzen selbst, wie man in dem ersten Theil vom Tempête Tab. 90 und im letzten Theil vom Wallachischen Tab. 88 findet, wenn man die ersten vier Takte mit den letzten vergleicht.

So viel über den ersten Theil einer Melodie oder eines kurzen Tonstücks, in dessen Verfertigung auf eine oder die andere Art eine Uebung nicht ohne Nutzen sein dürfte.

Was den zweiten Theil betrifft, so wird dieser auf dreierlei Art bearbeitet.

1) Wird er als ein Satz bearbeitet, der, weil er zur Vollständigkeit des ersten Satzes erforderlich ist, als bloße Fortsetzung des ersten Theils erscheint. Man fängt denselben häufiger mit dem Dominanten-Accorde an, als mit dem tonischen.

Was die Tonfüße betrifft, so ist ihre Anwendung in harmonischer Hinsicht willkürlich, sobald nur der letzte in die zweite Rubrik der zweiten Gattung gehört, weil mit dem tonischen Accorde geendet werden muß. Als Beispiel

sehe man den zweiten Theil der beiden Märsche Tab. 87, vom Schottischen Tab. 90, vom Trio der Frischka Tab. 89 und Tempête-Tab. 90.

2) Erscheint der zweite Theil oftmals nur als ein Zwischensatz, auf welchen der erste Theil entweder ganz oder auch nur halb, und zwar häufiger die letzte als erste Hälfte wiederholt wird.

Dieser Zwischensatz muß mit der Dominanten-Harmonie anfangen und auch enden; es mögen entweder nur Tonica und Dominante oder auch andere noch in die Tonart gehörige Harmoniefolgen vorkommen, gleichviel.

In den meisten Fällen erscheint bei einem solchen Satze der Dominanten-Accord vorherrschend, weil die Melodie in den meisten Fällen auf dieser Tonstufe so lange verweilt, wie nothwendig ist, um mit dem Tonstücke weder zu spät noch zu früh wieder von vorn anzufangen. Es enthält daher ein solcher Satz in den meisten Fällen 8 Takte, welche in 2, 3 bis 4 Tonfüßen bestehen, von welchen nach Umständen entweder Takte oder Tonfüße wiederholt werden können, um den Satz, wenn es nothwendig ist, zu verlängern. Denn er kann auch 12—16 Takte lang sein, wenn es Umstände gestatten oder erfordern.

Als sogenannte Dominanten- oder Zwischensätze finden wir den zweiten Theil der Polonaise Tab. 96 und den letzten Theil des Trios, ferner in der Fig. 1 Tab. 102, und endlich im zweiten Theile des Walzers Tab. 97, in welchem letzteren ausnahmsweise der Nebensatz mit der tonischen Harmonie endet, weil der Anfang desselben auf die Dominanten-Harmonie nicht passen würde.

3) Wird ein zweiter Theil auch sehr oft nur wie ein erster bearbeitet, unter welchen Umständen aber derselbe nicht in 2 Nebensätzen, sondern entweder nur in 2 Schlußsätzen oder in einem Neben- und Schlußsatz bestehen darf.

Auf die erste Art, in einem Schlußsatz bestehend, ist der zweite Theil der Ecossaise Tab. 90 und der Frischka Tab. 89, und auf die zweite Art ist der zweite Theil vom Kosak Tab. 90, aus 2 Schlußsätzen bestehend, und auf die dritte Art, in einem Neben- und Schlußsatz bestehend, ist der zweite Theil vom Wallachischen Tab. 88.

Man wählt indeß zum zweiten Theil auch oft eine andere nächstverwandte Tonart, und zwar wenn das Stück in einer harten Tonart ist, wie im Kosak Tab. 90, eine weiche, und ist es in der weichen Tonart, wie im Wallachischen Tab. 88, eine harte.

Wenn der zweite Theil in einer nächstverwandten Tonart ist, so muß entweder nach derselben der erste wiederholt werden, oder noch ein dritter Theil erfolgen, welcher wieder in der Haupttonart enden und nach Art eines ersten Theils bearbeitet sein muß.

Will man indeß mehr als 3 Theile haben, so werden, bei gleicher Anzahl der Theile, immer 2 und 2 größtentheils als ein besonderes Tonstück bearbeitet, welche als ein Ganzes erscheinen, auf das genaueste mit einander verbunden und zusammenhängend sein müssen.

Sämmtliche Theile, woraus ein Tonstück besteht, können entweder in einer und derselben Tonart sein, oder es können 2 Theile, welche als ein Ganzes erscheinen, in einer nächstverwandten Moll- oder Durtonart sein.

Sind die ersten beiden Theile in einer harten Tonart, ich will sagen in C-dur, so kann der dritte und vierte, wenn er als ein besondres Tonstück erscheint, entweder in C-moll, A-moll, E-moll, F-dur, G-dur, As-dur und E-dur, jedoch weniger in einer noch entfernteren Tonart sein.

Ist das Tonstück in einer weichen Tonart, ich will sagen in A-moll, so können die als ein besonderes Tonstück erscheinenden Theile in A-dur, C-dur und F-dur

D-moll oder E-moll, weniger in einer andern Tonart sein.

Aeltere Tonsetzer bearbeiteten die ersten beiden Theile größtentheils 4-, auch mitunter nur 2stimmig, und um Abwechselung hervorzubringen, andere zu einem Ganzen gehörigen Theile, wenn sie als ein besonderes Tonstück erscheinen, und einem vorhergehenden angehören, 3stimmig, und nannten diese Theile Trio, welcher Name auch noch bis jetzt beibehalten worden ist.

Hat daher ein Tonstück viele Theile, so kann es mehrere Trios haben, unter welchen Umständen jedoch das eine in dieser, das andere in jener nächstverwandten oder in der Haupttonart sein muß.

Nach jedem Trio kann beliebig das Stück wiederholt werden. Es können aber auch mehrere Trios nach Umständen auf einander vor der Wiederholung erfolgen.

Neuere Componisten haben auch diese Trios nicht immer 3stimmig, sondern beliebig 2-, 4-, 5- und mehrstimmig bearbeitet. Deswegen hangt es eben sowohl von der Willkür als auch von den Umständen ab, wie vielstimmig der eine oder der andere zu einem Tonstück gehörige Theil bearbeitet sein muß. Um immer und überall das Rechte zu treffen, dürfte Uebung keineswegs ohne Nutzen sein.

Jeder einzelne melodische Satz oder Theil eines Tonstücks hat oft nur einen geringen, aber auch oft einen größern harmonischen Gehalt. Derselbe besteht nicht in dem öftern Wechseln zweier Accorde, sondern in einem Reichthum und einer mannigfachen Folge derselben.

Der geringste harmonische Inhalt eines melodischen Satzes besteht in der Anwendung des tonischen und Dominanten-Accordes, und der größeste in der Anwendung sämmtlicher einer Tonart angehörigen Accorde.

Es werden in der harten und weichen Tonart jedoch nur größtentheils die Dreiklänge auf den ersten 6 Ton-

stufen angewendet. Der Dreiklang auf der siebenten Stufe aber wird nicht angewendet, weil er in der harten Tonart, wegen seiner verminderten Quint, in den meisten Fällen als ein Septimen-Accord ohne Grundton erscheint, und in der weichen Tonart aus der Tonart führt.

Mit den dissonirenden, als Septimen- oder Nonen-Accorden, verhält es sich anders, indem man nicht nur auf jeder beliebigen, sondern in symmetrischen Progressionen auf jeder Stufe der harten und weichen Tonart dieselben anwenden kann, wenn es Umstände gestatten oder nothwendig machen.

Zu den bereits ausgesprochenen Regeln kommen noch folgende:

1) Nur so viel Accorde anzuwenden, als zur Begleitung der Melodie nothwendig sind.

2) Jeden Ton, welcher als Dissonanz erscheint, er mag in der melodieführenden oder einer andern Stimme sein, nach den harmonischen Regeln zu behandeln, d. h. richtig vorzubereiten und aufzulösen.

3) Muß die Melodie so eingerichtet sein, daß sie nur die einer Tonart angehörigen Accorde als Begleitung erfordert, wenn der Satz oder die Melodie in der Tonart bleiben und nicht nach irgend einer andern verwandten oder fremden Tonart sich hinwenden soll, worüber zu reden ich mir an seinem Orte vorbehalte.

Da man von den einer Tonart angehörigen Accorden 3, 4, 5, auch alle 6 anwenden kann, wenn es die Umstände nothwendig machen, und einen größern Reichthum von Accorden erfordern, so würde man bei einer geringern Anzahl nur immer die ersten Ranges häufiger, und die zweiten und dritten Ranges erst alsdann anwenden, wenn ein größerer Reichthum nothwendig wird.

Wenn eine Melodie nur 3 einer Tonart angehörige Accorde als Begleitung erfordert, so können das keine andern als Tonica, Ober- und Unterdominanten sein. Da

es nicht gleichviel ist, wie die Accorde folgen, so kann nur auf die Tonica die Unter- und Oberdominante, oder umgekehrt auf die Unterdominante die Oberdominante und Tonica, auf die Oberdominante nur die Tonica folgen.

In Fig. 1 Tab. 103 folgt im ersten Tonfuß die Unterdominante auf die Tonica, und im zweiten die Tonica auf die Oberdominante.

In dem ersten Theil der Frischka Tab. 89 folgt im dritten Tonfuß die Unterdominante auf die Tonica, und auf diese Oberdominante und Tonica.

In dem zweiten Theil der Menuet Tab. 91 folgt im fünften Takte die Unterdominante auf die Tonica, auf diese wieder im sechsten Takte die Tonica, und im siebenten Unterdominante, Tonica und Oberdominante, worauf im achten Takte die Tonica schließt.

Wenn eine Melodie die ersten 4 einer Tonart angehörigen Accorde als Begleitung erfordert, so kommt zu dem tonischen, Ober- und Unterdominanten- nur noch der Untermedianten-Accord. Als Regel dürfte feststehen, dieselbe so einzurichten, daß zwar auf den tonischen jeder beliebige Accord, auf diesen aber jeder andere nur so folgen kann, wie es die Rangordnung von unten herauf erfordert.

Auf die Untermediante, welche den letzten Rang einnimmt, darf daher entweder nur Unter- oder Oberdominante und auch beide auf einander folgen. Auf die Unterdominante die Oberdominante und Tonica, und endlich auf die Oberdominante die Untermediante oder die Tonica.

In Fig. 2 Tab. 103 folgt im zweiten Takte die Mediante auf die Tonica, und im fünften auf die Dominante.

Wenn eine Melodie fünf einer Tonart angehörige Accorde als Begleitung erfordert, so kommt nur noch zu den ersten 4 bereits erwähnten Accorden entweder die

Oberſekunden- oder die Obermedianten-Harmonie, d. h. entweder der Accord auf der zweiten oder der auf der dritten Stufe.

Der Accord auf der zweiten Stufe darf auf die Unter- und Oberdominante, Untermediante und Tonica folgen. Auf dieſen folgt aber in den meiſten Fällen nur die Oberdominante und Tonica, ſeltener dagegen Unterdominante, Untermediante oder Tonica.

In Fig. 3 Tab. 103 folgt im dritten Takte die zweite Stufe auf die Untermediante, in dem vierten Takte auf dieſe Tonica. Im ſechſten Takte folgt die zweite Stufe auf die Unterdominante, und im ſiebenten Takte darauf die Dominante.

Wenn aber außer den erſten vier einer Tonart angehörigen Accorden die Obermediante angewendet werden ſoll, ſo darf derſelben entweder nur Untermediante oder Tonica vorausgehen, und Untermediante, und nur in ſeltenen Fällen Unter- und Oberdominante oder Tonica folgen.

In Fig. 4 Tab. 103 folgt im vierten Takte die Obermediante auf die Untermediante, und auf dieſe im fünften Takte die Unterdominante.

In Fig. 5 folgt im zweiten Takte die Obermediante auf die Tonica, und auf dieſe die Untermediante im dritten Takte u. ſ. w.

Wenn endlich eine Melodie ſo reichhaltig iſt, daß ſie die erſten 6 Accorde einer harten oder weichen Tonart als Begleitung erfordert, ſo iſt oft die Accordenfolge ſo verſchieden, daß es überhaupt ſich nicht beſtimmen läßt, auf welche Art dieſelbe anzuwenden ſein dürfte.

Da indeß doch die melodiſche Folge von Tönen bald an dem einen, bald an dem andern Orte dieſe oder jene Harmoniefolge nicht geſtattet, ſo bedarf es einer Anſicht, welche Accorde auf den der erſten, zweiten, dritten, vierten, fünften und ſechſten Stufe folgen können.

Auf die erste Tonstufe oder Tonica kann folgen:

1) Die Dominante, wie in Fig. 6 Tab. 103 bei A.
2) Die Unterdominante, wie bei B.
3) Die Untermediante, wie bei C.
4) Die Obermediante, wie bei D, und endlich
5) die Obersecunde, wie bei E.

Auf die zweite Tonstufe oder Obersecunde kann folgen:

1) Die Oberdominante, wie in Fig. 7 Tab. 103 bei A.
2) Die Unterdominante, wie bei B.
3) Die Untermediante, wie bei C.
4) Die Obermediante, wie bei D, und endlich
5) die Tonica, wie bei E.

Auf die dritte Tonstufe oder Obermediante kann folgen:

1) Die Untermediante, wie in Fig. 8 Tab. 103 bei A.
2) Die Oberdominante, wie bei B.
3) Die Unterdominante, wie bei C.
4) Die Obersecunde, wie bei D, und endlich
5) die Tonica, wie bei E.

Auf die vierte Tonstufe oder Unterdominante kann folgen:

1) Die Tonica, wie in Fig. 9 bei A.
2) Die Oberdominante, wie bei B.
3) Die Obersecunde, wie bei C, und endlich
4) die Untermediante, wie bei D.

Auf die fünfte Tonstufe oder Dominante:

1) Die Tonica, wie in Fig. 10 bei A.
2) Die Untermediante, wie bei B.
3) Die Obermediante, wie bei C.
4) Die Unterdominante, wie bei D, und endlich
5) die Obersecunde, wie bei E.

Auf die sechste Tonstufe:

1) Die Obersecunde, wie in Fig. 11 bei A.

2) Die Obermediante, wie bei B.

3) Die Unterdominante, wie bei C, und endlich

4) die Oberdominante, wie bei D.

Die Folge von Accorden würde auch in jeder weichen Tonart eben so wie in der harten stattfinden können, wenn nicht auf deren zweiter Stufe ein verminderter Dreiklang wäre, dessen Quint vorbereitet und aufgelöst werden muß. Da deswegen bald diese und bald jene Harmonienfolge, weil sie dem Gehör durchaus zuwider sein würde, nicht gut oder nur höchstens unter besondern Umständen stattfinden kann, so sind, um über diesen Gegenstand alle Weitschweifigkeiten zu vermeiden, diejenigen, welche sich nicht in die weiche Tonart übertragen lassen, von Fig. 6—11 mit ○ bezeichnet. Die andern aber dürften dagegen in der weichen wie in der harten Tonart zulässig sein, wenn man, wo es Umstände nothwendig machen, den Dominanten-Accord, welches vorzugsweise am Schluß erforderlich sein dürfte, mit großer Terz ausübt. So wie es sich nun mit der einen harten und der einen weichen Tonart verhält, eben so verhält es sich auch mit jeder andern.

Das geübte musikalische Gehör ist an Zeit und Ort gewisse, der Tonart angehörige, dem Hauptaccord zunächst stehende Accorde zu vernehmen gewohnt, aus welchem Grunde in den meisten Fällen gewisse Einschnitte so eingerichtet sein müssen, daß sie mit einem der gedachten Accorde entweder enden, oder doch wenigstens dieser darin vorherrschend erscheint.

Es steht demnach Folgendes fest:

1) Daß, wenn eine Melodie nur aus einem Theil besteht, dieselbe 4 Tonfüße und 2 Perioden haben muß.

Die erste Periode, in welcher man einen stärkern Einschnitt als bei jedem Tonfuß empfindet, muß so eingerichtet werden, daß sie mit dem Dominanten-Accorde und die zweite so, daß sie mit dem tonischen ende.

In der ersten Periode ist es gleichviel, mit welchem Tone des Dominanten-Accordes die Melodie ende, in der zweiten aber muß die Endung mit der Octav des tonischen stattfinden; sie darf übrigens in der einen wie in der andern Periode männlich oder weiblich sein.

2) Wenn eine Melodie 2 Theile hat, so kommt es darauf an, ob jeder Theil nur aus einem Satze oder aus 2 Sätzen bestehen soll.

Im ersten Falle, wenn jeder Theil nur aus einem Satze besteht, müssen die Einschnitte so eingerichtet werden, daß das Gehör nur erst mit dem Schluß einen völligen Ruhepunkt erwartet.

Da der erste Theil sowohl in der Haupt- als auch einer beliebigen nächstverwandten Tonart enden kann, so geht man gewöhnlich mit dem letzten Tonfuße erst nach derjenigen Tonart, in welcher die Endung stattfindet; denn wollte man schon mit dem ersten oder zweiten Tonfuße dahin gehen, so würde die Haupttonart nicht genugsam vom Gehör aufgefaßt werden können.

Im zweiten Falle, wenn jeder Theil aus 2 oder mehreren Sätzen besteht, so muß im ersten Theil der erste Satz so eingerichtet sein, daß er mit dem Dominanten-Accorde ende, gleichviel, ob der zweite Satz in der Haupttonart oder einer beliebigen fremden ende.

Nur in höchst seltenen Fällen hat der erste Theil mehr als 2 Sätze, unter welchen Umständen die Melodie so eingerichtet werden muß, daß bei 3 Sätzen entweder nur der erste und dritte, oder der zweite und dritte mit einem ganzen Tonschluß ende, der andere muß mit einem halben Tonschluß enden.

Das Ende des ganzen Tonschlusses muß bei'm ersten Satz in der Haupttonart, und bei'm dritten entweder in derselben oder einer nächstverwandten Tonart stattfinden.

Bei 4 Sätzen würde man die Melodie so einrichten, daß, wo möglich, in der Mitte nach dem zweiten Satze

und am Ende nach dem letzten Satze ein stärkerer Einschnitt fühlbarer wird, als bei den übrigen, gleichviel, ob Sätze mit einem ganzen oder halben Tonschluß enden.

Da es zu sehr einerlei erscheinen würde, mehrere Sätze auf einander folgend mit einerlei Tonschluß zu beenden, so wählt man bald diesen, bald jenen, und zwar allemal denjenigen, welcher unter diesen oder jenen Umständen der zweckmäßigste ist.

Mit dem zweiten Theile verhält sich's eben so, wie mit dem ersten, nur mit dem Unterschiede, daß der erste Theil entweder in der Haupt- oder einer beliebigen verwandten Tonart, der zweite aber nur in der Haupttonart enden darf, und daß der erste Theil in den meisten Fällen mit dem tonischen, der zweite aber mit jedem beliebigen, der Tonart angehörigen, oder fremden Accorde anfangen kann.

Es klingt ein Accord oftmals so fremdartig, daß er wie einer neuen Tonart angehörig erscheint.

Den scheinbar oder wirklich einer neuen Tonart angehörigen Accord vernimmt das Gehör in den meisten Fällen entweder als Tonica oder als Dominante derselben.

Wenn das Gehör den Accord als Tonica vernimmt, so muß deren Dominante darauf erfolgen, und vernimmt das Gehör den Accord als Dominante, deren Tonica; denn beide Accorde sind erforderlich, um die Tonart zu vernehmen, welche auf keine Weise nur mit einem Accorde vom Gehöre aufgenommen werden kann.

Eine Melodie kann auf diese oder jene Weise eingerichtet werden, wie die hier angegebene Accordenfolge es gestattet; denn wollte man bei einer Melodie auf die Accordenfolge gar keine Rücksicht nehmen, so würde dasjenige, was dem Gehör auf der einen Seite angenehm ist, demselben auf der andern zuwider sein. Einmal, weil die melodische Folge so wie die harmonische, in Beziehung auf Tonart, keine Einheit hat, und zum andern Male,

weil eine andere, außer der hier bezeichneten Folge, das Gehör weder für die Haupttonart noch für eine andere stimmen würde.

Wenn daher nicht nur die melodische, sondern auch harmonische Tonfolge bei Verfertigung einer Melodie richtig sein, und beide mit einander übereinstimmen sollen, um als ein gediegenes Ganzes vernommen zu werden, so dürfte es sehr zweckmäßig sein, wenn jeder Componist mit der melodischen Tonfolge auch die harmonische sich gleichzeitig denkt.

Das gleichzeitige Durchdenken der Melodie und Harmonie nannten die Alten poliodisch verfahren, dagegen wenn sie erst das Eine und dann das Andere machten, so nannten sie die Verfahrungsweise monodisch, gaben aber der poliodischen den Vorzug. Um darin eine Fertigkeit, welche nothwendig ist, zu erlangen, dürfte es von besonderm Nutzen sein, erst Melodien zu machen, welche nur 3 der Tonart angehörige Accorde als Begleitung erfordern, sodann solche, welche 4, und solche später, welche 5 und auch alle 6 Accorde erfordern. Auf diese Weise lernt der Tonsetzer sowohl einfache als auch reichhaltigere Sätze schreiben, und erst durch Uebung darin erlangt er die richtige Beurtheilungskraft, zu unterscheiden, in welchem Grade die Sätze einfach oder gehaltreich sein müssen.

Was noch insbesondere die melodischen Regeln betrifft, so dürfte hier nur noch erinnert werden, daß der junge Tonsetzer bei'm Componiren einer Melodie

1) an den Rhythmus derselben,
2) an deren Tonfolge,
3) an die Einschnitte, und endlich
4) an die modulatorische Einrichtung derselben vorzugsweise denken muß.

Soll eine Melodie sich nicht bloß auf eine Tonart beschränken, sondern in andere Tonarten übergehen, so sehe man, wie bei der „modulatorischen Einrichtung einzelner Sätze" ge-

zeigt worden, nicht nur wie die Sätze aus einer in die andere Tonart, sondern auch nach welcher sie hingeführt werden können.

Die in diesem Kapitel ausgesprochenen Regeln sind auch bei Verfertigung einer Melodie anzuwenden, weil in derselben nur immer diejenigen Tonarten vorkommen können, durch welche die Haupttonart nicht aus dem Gehör verdrängt wird, unter welchen Umständen es nur immer der Haupttonart nächstverwandte sein dürfen, widrigenfalls das Gehör die Haupttonart verlieren, und die Melodie nicht immer als ein zusammengehöriges Ganzes erscheinen würde.

Nur darf nicht übergangen werden, daß, wenn der erste Theil reichhaltig an Accorden ist, der zweite Theil oft nur sehr einfach gemacht werden muß, oder umgekehrt, damit die Melodie nicht zu sehr an Harmonie überladen erscheint. Um aber auch unter solchen Umständen jederzeit das Rechte zu treffen, welches darin besteht, weder im ersten noch im zweiten Theile zu viel oder zu wenig anzuwenden, so dürfte nicht nur jede Branche, sondern auch jeder Theil im Componiren eine öftere Uebung erfordern.

Da sich auch auf keine Weise bestimmen läßt, wie die Töne einer Melodie auf einander folgen und an diesem oder jenem Orte auf- und abwärts fortschreiten sollen, so wird man einsehen, daß darüber keine Vorschriften gegeben werden können; denn jede Arbeit nach denselben würde auf keine Weise als ein Machwerk des Studirenden, sondern Desjenigen erscheinen, nach dessen Vorschrift er arbeitet.

Wie sehr verschiedenartig überhaupt die melodische Folge von Tönen sein kann, auch selbst dann, wenn man sich nur einer und derselben harmonischen Folge bedient, davon gab uns Mozart den deutlichsten Beweis durch eine „Würfel-Tabelle", durch welche man mittels zweier

Würfel so viele Walzer componiren kann, als man will. Da man mit 2 Würfeln nur 11 verschiedene Zahlen werfen kann, so machte Mozart 11 Walzer von 2 Theilen, welche alle nicht nur einen und denselben Grundbaß, sondern auch eine und dieselbe harmonische Folge haben. Er endete den ersten Theil derselben in G-dur, und den zweiten in der Haupttonart C-dur.

Die melodische Folge sämmtlicher Walzer gestattet 1) mit jedem beliebigen anzufangen, und 2) aus jedem beliebigen Walzer mit dem zweiten, dritten, vierten Takte u. s. w. fortzusetzen, weshalb in melodischer Hinsicht so viele Walzer herauskommen können, als man will.

Auf ähnliche Weise soll auch Himmel und so mancher Andere Tabellen aufgestellt haben, worüber ich kein entschiedenes Urtheil zu fällen vermag, weil ich sie nicht kenne, und nur vermuthe, daß ihnen die Mozart'sche zum Muster gedient habe, welche auch mich auf die Idee brachte, eine Tabelle zu entwerfen, auf welcher nicht nur Melodie, sondern auch Harmonie verschieden ist.

Ich habe daher zu diesem Behuf nur 6 verschiedene Walzer mit 6 Trios componirt, und sie so eingerichtet, daß auf die ersten 2 Takte des einen oder andern, gleichviel aus welchem Walzer, der dritte und vierte Takt, und auf diesen der fünfte und sechste und endlich der siebente und achte Takt folgen kann, welches entweder nur mit einem Würfel entschieden, oder beliebig gemacht werden dürfte. Ferner ist die Melodie so gestaltet, daß sie nicht nur bei einem Walzer in C-dur oder A-moll, sondern auch bei dessen Trio in C-dur, F-dur und A-moll sein, und jeder Theil sowohl in der Haupttonart als auch in einer nächstverwandten enden kann.

Dieselbe ist in Berlin bei Stuhr, Schloßplatz Nr. 2, und auch bei mir zu haben.

Auch existirt noch eine Tabelle von Gustav Gerlach, in Berlin bei Lischke in Commission (und in der Woh-

nung des Herausgebers zu haben), nur mit dem Unterschiede, daß daraus schottische Tänze oder Galopps componirt werden können.

So viel vom Componiren einer Melodie, worüber nur allgemeine Regeln gegeben werden können, denn jede specielle Regel würde sich entweder nur auf einen besondern Fall beziehen, oder nur mit einem besondern Zwange sich anwenden lassen. Hier nur noch, daß, um eine Melodie gut und zweckmäßig zu componiren, so viel Einsicht in die Musik erforderlich ist, wie man durch Kenntniß aller noch folgenden Gegenstände, worüber das Werk handelt, erreicht.

Drittes Kapitel.

Vom Componiren eines Liedes.

Wenn eine Melodie, gleichviel für welche Stimme, zu dieser oder jener Strophe componirt werden soll, so ist es erforderlich, um jeden sich in den Weg drängenden Uebelstand vermeiden und alle Hindernisse beseitigen zu lernen, folgende Gegenstände bei'm Componiren eines Liedes zu beachten:

1) Muß man, um das richtige Metrum oder Taktgewicht in der Melodie zu finden, genau das Metrum der Strophe erforschen, zu welcher die Melodie componirt werden soll.

2) Muß man, um den Grad der Geschwindigkeit zu

ermitteln, genau den Charakter kennen, welchen die Worte noch außer dem Rhythmus haben.

3) Dürfte noch zu untersuchen sein, ob es nothwendig wird, in der Melodie den Rhythmus der Worte, oder den Charakter derselben schärfer zu bezeichnen.

In dem einem wie in dem andern Falle muß der Componist die im Gedicht herrschende Leidenschaft nach Umständen mehr oder weniger steigern, und zwar, wenn der Charakter im Metrum ist, durch einen treffenden Rhythmus, und ist er in den Worten, durch einen angemessenen, überall treffenden rhetorischen und pathetischen Accent.

Da über die Bildung der Sätze schon im Laufe dieses Abschnittes abgehandelt wurde, so bedarf es nur der Bemerkung, daß, was die Anzahl und Anwendung derselben betrifft, die ältern Theoretiker festgesetzt haben:

1) Nur so viel besondere melodische Sätze anzuwenden, als eine Strophe Verse hat, und nur diejenigen Takte, Tonfüße oder Sätze zu wiederholen, welche die Textesworte nothwendig machen; denn durch die Wiederholung soll weiter nichts als eine schärfere Bezeichnung des Charakters, ein Wohlklang in der Melodie und eine leichtere Auffassung des Textes hervorgebracht werden.

Jede unnöthige Wiederholung, wodurch die Empfindung mehr gestört als erhalten, und der Zusammenhang der Worte getrennt wird, muß daher auf das sorgfältigste vermieden werden, wenn der Sinn des Gedichtes durch ein zu langes Ausdehnen nicht entstellt werden, und die Melodie dem Gefühl nicht zuwider lauten soll.

2) Müssen die melodischen Tonfüße und Sätze eben so eingerichtet sein, wie die Interpunktion des Textes es erfordert. Sobald daher der Sinn eines Verses völlig endet, so muß die Melodie auch mit einem ganzen Tonschluß entweder männlich oder weiblich, wie es die Textworte nothwendig machen, enden. Wenn aber der Sinn in ei-

nem Verse nicht endet, so muß die Melodie desselben entweder nur mit einem halben Tonschluß oder auf irgend eine andere Weise enden, womit das Gehör noch nicht befriedigt wird. Denn es steht fest, daß jeder in sich abgeschlossene Sinn auch in der Melodie völlig in sich abschließen muß, und daß da, wo der Sinn nicht endet, auch die Melodie nicht völlig, sondern nur immer auf eine solche Art endigen darf, welche das Gehör noch etwas erwarten läßt.

Da unter diesen und jenen Umständen bei längern Strophen mehrere Male mit einem ganzen und auch öfter mit einem halben Tonschluß geendet werden kann, so haben ältere Tonlehrer festgesetzt:

Daß die ganzen Tonschlüsse entweder in der Haupt- oder einer nächstverwandten harten oder weichen Tonart, als: Oberdominante, Unter- oder Obermediante sein, und die halben Tonschlüsse nur mit der Dominanten-Harmonie genannter Tonarten enden dürfen.

Es kann nicht bestimmt werden, welcher Satz einer Melodie in dieser oder jener Tonart oder deren Dominante geendet werden kann oder soll, denn man weiß, daß die modulatorische Einrichtung einer Melodie zu verschiedenartig ist, und daß der eine Text diese und der andere wieder jene erfordert.

Da indeß nicht nur in der Folge der Töne, sondern auch in der Modulation der im Text vorhandene Charakter auf's genauste ausgedrückt und fühlbar werden muß, so ist es nicht gleich, welche modulatorische Einrichtung der Componist zu der einen oder der andern Strophe wählt.

Wenn man hinlänglich mit Kenntnissen versehen ist und so viel Einsicht in die Sache hat, wie nothwendig ist zu wissen, auf welche und wie vielerlei Art nicht nur eine Melodie gestaltet, sondern auch modulatorisch eingerichtet sein kann, so wird man sich bei'm Componiren ei-

ner Strophe allemal diejenige wählen, mit deren Form auch der Charakter der Strophe sowohl in den größern als auch kleinern Theilen bis auf die Takte und Tonfüße in jeder einzelnen Hebung und jedem einzelnen Einschnitte auf das genauste übereinstimmt und zusammen paßt.

Außer den am Anfange dieses Kapitels erwähnten, zur Sache erforderlichen Dingen dürfte besonders jeder Text oder jede Strophe noch zu prüfen sein, ob sie für eine männliche oder weibliche Stimme geeignet sei.

Im ersten Falle dürfte die Composition nur für eine Baß- oder Tenorstimme eingerichtet werden können, und im zweiten für eine Alt- oder Sopranstimme, wenn nicht Umstände es anders erfordern.

Im Allgemeinen dürfte es gut sein, den Umfang derjenigen Stimme zu berücksichtigen, für welche das Lied componirt wird. In wie weit sich derselbe für jede Stimme ausdehnt, ist in dem siebenten Abschnitte meiner Harmonielehre auf das genauste angegeben worden. Ferner ist es auch nicht gleich, in welcher harten oder weichen Tonart die eine oder die andere Strophe componirt wird, denn es hat jede Tonart, wie Schubart in seiner „Charakteristik der Tonarten" bewiesen, ihren ganz eigenthümlichen Charakter.

Man würde also nach genauer Prüfung unter allen Umständen diejenige harte oder weiche Tonart wählen, welche am meisten mit dem Charakter des Liedes übereinstimmt. Wenn diese in dem Gebiet ihrer Töne den Gehalt derjenigen Stimme überschreitet, für welche die Strophe am geeignetsten zu sein scheint, so hängt es vom Componisten ab, von jeder Tonart auch nur diejenigen Töne in der Melodie anzuwenden, welche der Gehalt oder Umfang der Stimme gestattet. Man ist daher auf keine Weise der Stimme wegen gezwungen, eine Tonart zu wählen, welche nicht zu dem Charakter des Textes paßt.

Da es indeß auch sehr darauf ankommt, in wie

weit Bildung und Auffassungsvermögen vorhanden ist, so dürfte da, wo auch nur die geringste Lücke zu irgend einem oder dem andern Zweifel oder Mißgriff Veranlassung giebt, ein häufiges Versuchen in der Verfertigung der Melodien zu Textworten nur das einzige Mittel sein, jedes Hinderniß zu beseitigen, und den zur Sache erforderlichen Treffer möglichst zu erreichen.

Wenn der Componist eine Melodie gefunden hat, zu welcher eine Strophe eben so gut wie die andere paßt, so wird der Text nicht nur faßlicher, sondern oft durch die Wiederholung der Melodie so eindringlich, daß der Zuhörer in den meisten Fällen noch eine lange Zeit die Empfindung behält, welche Text und Melodie erregt haben.

Sollte eine Melodie zu einer wie zur andern Strophe passen, so muß der Componist bei'm Componiren derselben hauptsächlich die Strophe oder die Strophen des Liedes berücksichtigen, in welchem am meisten der Charakter des Gedichts empfunden wird, oder der wichtigste Inhalt derselben ist.

Wenn aber der Charakter eines Gedichts in jeder Strophe so verschiedenartig ist, daß es schwer werden dürfte, denselben in einer Melodie immer und überall auszudrücken, so muß, um an jedem Orte auch in der Folge der Töne den in den Worten fühlbar werdenden Charakter richtig auszudrücken und wo möglich nach Verhältniß zu steigern, entweder zu mancher oder zu jeder Strophe des Gedichts eine besondere Melodie gemacht werden.

Unter diesen Umständen würde die Composition nicht mehr als ein bloßes Lied, sondern als ein Gesang erscheinen, welcher „Cantate" genannt wird, weil man damit Gesänge verschiedenen Inhalts, sowohl für eine Stimme als auch für mehrere Stimmen bezeichnet.

Unter den Figural-Melodien dürften außer den hier aufgenommenen noch die von Haydn, Himmel, Mozart, Beethoven u. s. w. am meisten zum Studium

geeignet sein, denn diese Componisten haben in ihren Melodien den im Text vorhandenen Charakter so richtig ausgedrückt, daß nichts zu wünschen übrig bleibt.

Wenn zu mancher oder jeder Strophe eines Gedichts eine Melodie componirt wird, so kann jede besondere Melodie, je nachdem es die Umstände erfordern, ihr besonderes Tempo und auch ihre besondere Taktart haben, und wenn zu der einen oder der andern Sylbe, in dieser oder jener Strophe, mehrere Töne oder gar Läufe und Passagen abgesungen werden sollen, so bedient man sich derselben nur bei den Worten, in welchen der Vokal a oder e vorherrschend vernommen wird, sobald der Text ein längeres Verweilen gestattet, ohne den Sinn zu beeinträchtigen. Der Vokal i dürfte weniger dazu geeignet sein, weil er mehr Nasen- als Stimmlaut ist; o würde nur in dem tiefern Gebiet zu sehr vorherrschen, und u keine deutliche Ausübung der Töne gestatten; deswegen dürften a und e zum Absingen mehrerer Töne die geeignetsten Vokale sein.

Doppellaute, als ae, oe, au u. s. w., werden weniger und nur wo es die Umstände nothwendig machen, angewendet, denn die Töne sind nicht so deutlich zu vernehmen, als bei den Vokalen a und e.

Dessen ungeachtet aber kann jeder Vokal mehr oder minder zum Absingen mehrerer Töne angewendet werden, wenn der Text es gestattet oder der Charakter desselben es nothwendig macht; darüber dürfte jedoch im Allgemeinen auf keine Weise Etwas festzustellen sein, weil die Umstände zu sehr verschiedenartig sind, und bald dieses oder jenes erfordern.

Um hierüber eine Anschauung zu geben, bemerke ich, daß Mozart in den beiden Arien, welche die Königin der Nacht in der „Zauberflöte" singt, in der ersten das Wort „dein", in der zweiten das Wort „alle" zur Absingung von Läufen und Passagen benutzt, auch läßt Winter in der Arie der Elvira in dem „unterbrochenen

Opferfest" auf das Wort „Qual" völlige Concertpassagen absingen.

Der hier gegebenen Erläuterung zufolge wird man einsehen, daß, wenn der Text zur Musik nicht paßt, in den meisten Fällen die Musik als mißlungen erscheint, weil sie den Text mehr beeinträchtigt als verständlicher und eindringender macht, welches Letztere eigentlich die wahre und rechte Bestimmung der Musik ist, wenn sie nicht als überflüssig erscheinen soll.

Das Gebiet von Tönen kann bei den Figural-Melodien auf eine so mannigfache Weise benutzt werden, daß auch die umfassendste Erörterung dafür noch nicht ausreichend sein dürfte.

Es ist daher im Allgemeinen nicht zu bestimmen, welche Verfahrungsweise der Componist wählen soll; denn man weiß, daß der eine Text diese, der andere jene erfordert, und daß es nicht nur allein von dem Charakter der Versart, sondern auch noch mehr von dem eigentlichen Charakter des Inhalts abhängt, welche Verfahrungsweise nothwendig wird.

Um denselben immer und überall auch in der Folge der Töne richtig zu treffen, und die darin vorherrschende Empfindung und Leidenschaft in dem rechten Grade zu steigern, dürfte nicht allein hinlängliche Kenntniß der bisher in diesem Buche erörterten Gegenstände nöthig sein, sondern es dürften auch die noch folgenden Gegenstände nothwendig werden, wenn nicht nur in der Melodie, sondern auch in der Harmonie und allem andern dazu Gehörigen so viel geleistet werden soll, wie nothwendig ist, um allen Erfordernissen zu genügen.

Dritter Abschnitt.

Vom einfachen Contrapunkt.

Historischer Vorbericht.

Contrapunkt, im italienischen: punto contrario, heißt Gegenpunkt. Man bedient sich des Wortes, seitdem man Töne mit Punkten bezeichnet, und die, welche mehr oder minder gleichzeitig in 2, 3 oder 4 Stimmen erklingen, mit einander vergleicht.

Anmerkung. In welchem Jahrhundert überhaupt angefangen wurde, die Töne mit Punkten zu bezeichnen oder zu vergleichen, dürfte auf keine Weise mit Genauigkeit angegeben werden können, indem alle Berichte darüber entweder nur sehr unzulänglich oder einander so widersprechend sind, daß man daraus kein bestimmtes Resultat zu ziehen vermag. Koch sagt zwar in seinem Lexikon Seite 367, daß der Pabst Gregorius Magnus zu Ende des sechsten Jahrhunderts anfing, die Töne mit Buchstaben zu bezeichnen, und Guidus Aretinus aus Arezzo im eilften Jahrhundert mit Punkten; Andere sagen aber dagegen, daß schon früher und zwar im achten Jahr-

hundert die Töne mit Punkten auf 5 und 6 Linien bezeichnet wurden, und daß Guidus Aretinus nicht nur dieselben auf, sondern auch zwischen die Linien stellte. Da die Mehrzahl in ihren Schriften letztere Meinung haben, so ist es wahrscheinlicher, daß man die Töne schon früher als im eilften Jahrhundert mit Punkten bezeichnete.

Seitdem man die Töne, welche mehr oder minder gleichzeitig erklingen, mit einander vergleicht und überhaupt mehrstimmig setzt, bezeichnet man mit dem Worte Contrapunkt diejenige Stimme, womit man entweder eine Choral- oder eine Figural-Melodie begleitet.

Da man aber eine Melodie auch mit 2 und 3 Stimmen begleiten kann, so werden sämmtliche Stimmen, weil man ihre Töne mit Punkten bezeichnet, Contrapunkte genannt; da aber dieser Name nur der Bezeichnung der Töne seine Entstehung verdankt, und jede Stimme in den meisten Fällen als etwas wesentlich Erforderliches erscheint, so haben die alten Italiener für gut befunden, jede Stimme, womit eine Melodie begleitet wird, Contrasubjekt zu nennen; so viele Stimmen nun in der Begleitung einer Melodie stattfinden, eben so viele Contrasubjekte sind vorhanden. Die Melodie ist daher das Objekt, und jede begleitende Stimme das Subjekt.

So viele Stimmen nun mit Inbegriff der Melodie vorhanden sind, eben so vielstimmig ist der ganze Satz, welchen die Musiker der frühern und jetzigen Zeit noch Contrapunkt nennen, indem sie nur einen Unterschied machen von einem 2-, 3- und 4stimmigen Contrapunkt.

Der Contrapunkt zerfällt in 2 Gattungen, welche in mehrere Rubriken zerfallen, gleichviel, wie vielstimmig auch der Satz sei.

Die erste Gattung ist der einfache Contrapunkt, die zweite der doppelte Contrapunkt.

Die erste Gattung, nämlich der einfache Contrapunkt, enthält die Lehre, wie man eine Choral- oder Figural-Melodie sowohl mit einer Stimme, als auch mit 2, 3 und mehreren Stimmen begleitet, und wie zu diesem oder jenem Behuf, unter diesen oder jenen Umständen, eine Melodie zu begleiten ist.

Da sowohl im 2- als auch 3- und 4stimmigen Satze die Begleitung sehr verschiedenartig sein kann, so sind auch verschiedene Rubriken des 2-, 3- und 4stimmigen einfachen Contrapunktes, deren Namen hauptsächlich aus der verschiedenartigen Eintheilung der Takttheile entstanden ist.

In die erste Rubrik gehört der gleiche Contrapunkt, bei welchem sämmtliche Stimmen in gleichen Zeiträumen fortschreiten.

Man sehe Fig. 2—8 Tab. 104, Fig. 2—10 Tab. 112, Fig. 1—25 Tab. 113 und Choral 1 Tab. 77, Choral 5 und 7 Tab. 78, Choral 7 Tab. 79, Choral 3 Tab. 118 ohne Zwischenspiele, und an andern Orten. Dieser Contrapunkt ist mehr bei Choral- als bei Figural-Melodien üblich.

In die zweite Rubrik gehört der ungleiche Contrapunkt, bei welchem die eine Stimme diese, die andere jene Notengattung hat.

Man sehe Fig. 1 F und G Tab. 104, Fig. 1—8 Tab. 105, Fig. 1 Tab. 115, Choral 2 Tab. 122, und an andern Orten.

In die dritte Rubrik gehört der vermischte Contrapunkt, in welchem jede beliebige Notengattung, gleichviel an welchem Orte, bald in dieser oder jener Stimme nach Willkür erfolgen kann. Man sehe die Choräle Tab. 120.

So haben die Alten noch mehrere Rubriken des einfachen Contrapunktes, als einen unterbrochenen oder hüpfenden Contrapunkt, bei welchem die Stimmen durch kurze

Pausen unterbrochen werden, und einen schleppenden oder hinkenden Contrapunkt, in welchem eine Stimme der andern in der Harmonie vorausgeht oder folgt. Man sehe Fig. 1 B—E Tab. 104.

Das Vorausgehen der einen Stimme wird Anticipation, und das Nachschleppen der andern Retardation genannt.

Die Lehre des einfachen Contrapunktes besteht in der Erklärung, wie und auf welche Weise zu einer gegebenen Oberstimme die untere oder unteren Stimmen verfertigt und bearbeitet werden können, dagegen wird bei'm Generalbaß nur gezeigt, welche Harmonien und wie dieselben auf einander folgen können.

Da nicht nur jede Gattung, sondern auch jede Rubrik des einfachen, 3- und 4stimmigen Contrapunktes besondere Regeln hat, welche bei der Verfertigung beobachtet werden müssen, so dürfte es einleuchten, daß, um verständlich zu sein und das Ganze zu einer klaren Anschauung zu bringen, über jeden Gegenstand einzeln geredet werden muß, wenn Verwirrung vermieden und Mißdeutungen vorgebeugt werden soll.

Erstes Kapitel.

Vom zweistimmigen Contrapunkt.

---

§. 1.

Vom gleichen Contrapunkt.

Wenn 2 Stimmen gleichzeitig in ganzen, halben oder Viertel-Taktnoten fortschreiten, so nennen die Musiker schon

seit geraumer Zeit einen solchen Satz, wegen seiner gleichzeitigen Bewegung der Stimmen, einen gleichen Contrapunkt. Er wird mehr bei Choral- und Mensural-, als bei Figural-Melodien angewendet.

Bei dem gleichzeitigen Fortschreiten zweier Stimmen in der geraden oder Gegenbewegung, ist die allgemeine Regel, vorzugsweise nur diejenigen Töne eines Accordes anzuwenden, bei welchen das Gehör auch selbst da nichts vermißt, wo die andern noch zum Accorde gehörigen nicht vorhanden sein können.

Da das Gehör mehr durch eine Verschiedenheit als durch eine Gleichmäßigkeit der Töne befriedigt wird, so können nur diejenigen angewendet werden, welche in dem Grade von einander verschieden sind, daß sie das Gehör befriedigen.

Die Octave verhält sich wie 1 zu 2, deshalb finden wir keine Verschiedenheit in deren Töne, denn c klingt uns immer wie c, auch selbst dann, wenn wir es 2 oder 3 mal in der Octave verdoppelt haben.

Die Quinte verhält sich wie 2 zu 3, bei welcher wir schon eine Verschiedenheit der Töne wahrnehmen, welche das Gehör aber nicht befriedigt, weil man die Terze vermißt. Sie wird daher nur selten und an solchen Orten angewendet, wo sie dem Gehör nicht zuwider lautet.

Die Terze verhält sich wie 4 zu 5 oder 5 zu 6, ist folglich groß und klein, und in dem einen wie in dem andern Falle so verschieden, daß das Gehör damit am meisten befriedigt wird. Da man mittels derselben die harten und weichen Dreiklänge unterscheidet, so wird sie an vielen Orten nothwendig. Deshalb gaben ältere Tonlehrer die Regel, im 2stimmigen Satze bei'm Gebrauch der Dreiklänge Terzen oder Sexten in gerader oder Gegenbewegung beliebig anzuwenden, Quinten und Octaven aber nur an denjenigen Orten, wo die Umstände sie nothwendig machen.

Ein Beispiel in Terzen finden wir Tab. 104 Fig. 1a, und eins in Terzen und Sexten Tab. 102 Fig. 3 in der obern Reihe.

Da bei'm zu häufigen Gebrauch der Terzen oder Sexten der Satz oft dem Gehör zuwider lautet, so steht als Regel fest, nur höchstens 3 große oder 4 kleine Terzen auf einander folgend anzuwenden, und eben so viele durch die Umkehrung entstehende Sexten. Denn bei einem zu häufigen Gebrauch der Terzen oder Sexten würden harmonische Querstände, worüber ich in dem zehnten Abschnitt §. 2 meiner Harmonielehre abgehandelt habe, unvermeidlich sein. Was überhaupt im 2stimmigen Satze die gleichzeitige Folge der Töne betrifft, so kann folgen

1) auf jede Octave eine Sexte oder Terze, und nur wenn es Umstände nothwendig machen, eine Quinte, Quarte oder Septime. In Fig. 2 Tab. 104 folgen auf Octaven Sexten, und in Fig. 3 und 4 a und b, Terzen.

2) Kann auf eine Quinte nur eine Terze, und auf eine Quarte nur eine Sexte folgen, denn die Septimen-Accorde werden im 2stimmigen Satz größtentheils ohne Grundton und Quinte ausgeübt, unter welchen Umständen der tiefe Ton einer Quinte als Terze, und der höhere als Septime eines Accordes erscheint. Da die Septime ab- und die Terze aufwärts gehen muß, so folgt allemal auf eine Quinte eine Terze als Auflösung, und wenn man den Septimen-Accord umkehrt, auf eine Quarte eine Sexte.

Wenn der Grundton einer Quinte als Terze und die Quinte selbst als Septime erscheint, so können diese Quinten auf Octaven folgen, wie in Fig. 5 Tab. 104, auf Sexten, wie in Fig. 6, und auch auf Terzen, wie in Fig. 7.

Will man wissen, wie es sich mit den Quarten verhält, so übe man in gedachten Beispielen entweder die höhere Stimme eine Octave früher aus, indem die tiefere am Orte bleibt, oder umgekehrt.

Will man den Septimen-Accord indeß doch mit seinem Grundtone anwenden, so würde es nur stattfinden können, wie in Fig. 8 Tab. 104, in der untersten und obersten Stimme.

Es ist auf keine Weise zu bestimmen, welche Töne vom Septimen-Accorde im 2stimmigen Satze angewendet werden müssen, denn man weiß, daß die Umstände bald diese oder jene erfordern können.

Da Uebung in allen Fällen den Meister macht, so dürfte man auch erst eigentlich durch dieselbe zu ermitteln im Stande sein, welche Töne vom Septimen-Accorde in diesem oder jenem Falle anzuwenden die zweckmäßigsten sind.

Ueber den Anfang und das Ende haben ältere Theoretiker festgesetzt, nur mit einer Octave, Terze oder Sexte anzufangen und auch zu enden. Was den Anfang betrifft, so wird nicht allemal die Regel beobachtet, bei'm Ende dagegen steht fest, daß in jeder Stimme eine Clausel sein muß, es mag eine Discant- und Tenor-Clausel zusammentreffen, wie in Fig. 5 und 6 Tab. 104, oder eine Discant- und Baß-Clausel, wie in Fig. 4 a und b Tab. 104. Die Tenor-Clausel darf auch in der Oberstimme sein, wie in Fig. 5 Tab. 104, und auch die Baß-Clausel, welches man jedoch nur findet, sobald man Fig. 4 Tab. 104 umkehrt. Töne, womit 2stimmige Sätze enden, können demnach folgen, wie folgt, als eine Octave auf eine Terze, Quinte oder Sexte, die Sexte auf eine Quarte oder Sexte, die Terze auf eine Quinte, Terze oder Septime, und endlich die Sexte auf eine Sexte, Quarte oder Terze.

Sämmtliche hier angeführten Regeln, wie man 2stimmig setzt, ohne daß das Gehör eine dritte oder vierte Stimme vermißt, finden wir nur in den Lehrbüchern zerstreut, indem der Eine nur diese und der Andere nur jene anführt. Wie man aber eine schon vorhandene Melodie begleitet, darüber ist nur in spätern Lehrbüchern, und zwar

bei'm vierstimmigen Satz abgehandelt worden, deswegen dürften über diesen Punkt einige Winke sowohl am rechten Orte als auch wünschenswerth sein, und zwar weil der angehende Contrapunktist nicht nur 2stimmig setzen, sondern auch jede Choralmelodie mit einer zweiten Stimme begleiten lernen muß. Jede Melodie ist entweder in einer altgriechischen, oder in einer unserer gebräuchlichen harten oder weichen Tonart. Jeden Ton einer Melodie vernimmt das Gehör nicht nur als Tonstufe einer Tonart, sondern auch als einen zu einem Accorde gehörigen Ton. Jede Tonstufe einer harten oder weichen Tonart erfordert besondere Regeln, je nachdem man sie als Octave, Terze, Quinte oder Septime eines Accordes vernimmt.

Töne, welche das Gehör als Octave vernimmt, können begleitet werden entweder mit dem Grundton oder mit ihrer tiefern Sexte.

Töne, welche das Gehör als Terze vernimmt, werden mit ihrem Grundton begleitet, und nur in besondern Fällen, wenn es Umstände nothwendig machen, mit ihrer tiefern Sexte.

Töne, welche das Gehör als Quinte vernimmt, werden mit der tiefern Terze begleitet, und nur, wenn es Umstände nothwendig machen, mit ihrem Grundton.

Die aber, welche das Gehör als Septime vernimmt, werden mit der ursprünglichen Terze des Accordes, d. h. mit ihrer tiefern Quinte begleitet, und nur bei besondern Umständen mit ihrem Grundton oder tiefer liegenden Terze.

Andere Töne, als None, Undezime und Terzdezime werden im 2stimmigen gleichen Contrapunkt nicht angewendet, sondern nur im gebundenen Contrapunkt.

Wenn man zu einer gegebenen untern Stimme eine obere setzen will, so dürfen die hier ausgesprochenen Regeln nur auf diejenigen Töne angewendet werden, welche durch die Umkehrung der Intervalle entstehen. Jede Quarte, welche in der Umkehrung als eine reine Quinte

erscheinen würde, muß man aber vermeiden, weil sie das Gehör nicht befriedigt. Man vermeidet auch deswegen denjenigen Ton, welchen das Gehör als eine Quinte vernimmt, mit seinem ursprünglichen Grundton zu begleiten.

Jeder Ton einer unserer gebräuchlichen harten oder weichen Tonart wird vom Gehör vernommen als Octave, Terze, Quinte oder Septime eines Accordes, je nachdem das Gehör geneigt ist, den einen oder andern Ton aufzufassen. Am häufigsten vernimmt das Gehör die erste Stufe, als Octave oder Terze, aber selten oder gar nicht als Quinte eines Accordes; die zweite Stufe vernimmt das Gehör größtentheils als Quinte und nur selten als Octave; die dritte Stufe nur immer als Terze oder Octave, und selten als Quinte.

Die vierte Tonstufe einer harten Tonart vernimmt das Gehör als Octave oder Terze, und die einer weichen als Octave, Terze und Quinte, die fünfte als Quinte, Terze und Octave. Dagegen wird die sechste Stufe einer harten oder weichen Tonart nur immer als Terze, seltener als Octave, und gar nicht als Quinte vom Gehör vernommen. Die siebente Stufe, sobald sie als Subsemitonium erscheint, vernimmt das Gehör nur immer als Terze der Dominanten-Harmonie, und die kleine siebente Stufe in der weichen Tonart mitunter auch als Quinte. Sobald man damit im Reinen ist, für welche zum Accorde gehörigen Töne im Laufe einer Melodie die einer Tonart angehörigen das Gehör vernimmt, dürfte es leicht werden, zu sämmtlichen Chorälen von Tab. 77 — 81, nach den gegebenen Regeln zu einer gegebenen Stimme noch eine zweite zu setzen.

§. 2.

Vom ungleichen Contrapunkt.

Wenn von 2 Stimmen im Laufe eines Satzes die eine Stimme in halben Takt-Noten fortschreitet, und die

andere in Vierteln, Achteln, oder Sechszehntheilen bis zu dem Ende einer kleinern Periode oder eines ganzen Satzes, so nennen die Musiker schon seit geraumer Zeit einen solchen Satz, wegen der ungleichen Dauer der Töne, einen ungleichen Contrapunkt. Solche Sätze sind zweierlei Art, indem die Stimme, welche geschwinder fortschreitet, einmal sich nur in den zum Accorde gehörigen Tönen fortbewegt, zum andern Male aus sogenannten Wechselnoten oder durchgehenden Tönen u. s. w. besteht.

In dem einen wie in dem andern Falle ist es eine allgemeine Regel, wenn das Gehör nichts vermissen soll, den Satz so einzurichten, daß die Töne, welche gleichzeitig in beiden Stimmen erscheinen, als für sich bestehend, im zweistimmigen Satze dem Gehöre nicht zuwider lauten würden.

Besondere Regeln sind noch:

1) Wenn die schneller fortschreitende Stimme nur der Harmonie angehörige Töne enthält, mit demjenigen Ton die Hauptstimme zuerst zu begleiten, welcher dem Gehör am meisten Bedürfniß ist.

2) Die andern zum Accorde gehörigen Töne in solcher Ordnung erfolgen zu lassen, wie sie das Bedürfniß erheischt.

Um verständlich zu werden, dürfte es erforderlich sein, die am häufigsten vorkommenden einzelnen Fälle besonders zu beleuchten.

Wenn auf einen Ton in der andern Stimme 2 Töne vorübergehen, wie in Fig. 9 a Tab. 104, so kann, wenn mit der Terze die Octave erscheint, auf die letzte Hälfte derselben die Quinte folgen, wie in Takt 1; erscheint mit der Quinte die Terze, der Grundton, wie im zweiten Takte, wenn Grundton und Terze erscheint, die Quinte, wie im dritten Takte, und endlich wenn Grundton und Quinte erscheint, die Terze, wie im vierten Takte.

Da die Quinte weniger als der Grundton vermißt

wird, so kann derselbe nach der Terze und Octave folgen, wie im fünften Takte. Wie sich's mit den Umkehrungen der Töne verhält, ersieht man in den folgenden Takten dieser Figur.

Wenn das Gehör mit den bloßen Tönen, die gleichzeitig erscheinen, im 2stimmigen Satze nicht befriedigt werden sollte, so muß allemal in der schneller fortschreitenden Stimme auf die zweite Hälfte derjenige Ton erfolgen, welchen das Gehör bei der gleichzeitigen Erscheinung der Töne am meisten vermißte.

Sind daher Septimen-Accorde im Gebrauch, wie in Fig. 9 b Tab. 104, so muß, wenn die Terze und Quinte erscheint, die Septime folgen und richtig aufgelöst werden, wie im dritten Takte, erscheint Septime und Quinte, so muß entweder, wie im fünften Takte, die Terze, oder wie im siebenten Takte, der Grundton folgen.

Wenn mehrere Töne auf die Dauer eines Tones vorübergehen, so ist die erste Regel, den ersten Ton so zu wählen, daß das Gehör auch ohne die andern Töne, welche in beliebiger Ordnung folgen können, nichts vermisse. Wenn aber der erste Ton das Gehör nicht befriedigt, so müssen vorzugsweise diejenigen Töne nachfolgen, welche das Gehör am meisten befriedigen. Auch dürfte es gut sein, die geschwinder auf einander folgenden Töne so zu wählen, daß sie als 3- oder 4stimmiger Satz im gleichen Contrapunkte dem Gehöre nicht zuwider lauten würden.

Man betrachte Fig. 9 a Tab. 105 Takt 1 und 2 und Tab. 6 Fig. 8, dieselbe ist 4stimmig und kann 2stimmig gemacht werden, wie von Fig. 9—18.

Anmerkung. Alle Tabellen bis Tab. 76 sind in meiner Generalbaßlehre, und von Tab. 77 an in diesem Werke.

Auf ähnliche Weise kann der Satz von Mozart Tab. 6 Fig. 6 leicht 4stimmig gemacht werden, wie in Fig. 7.

Wenn mehr als 4 Töne auf die Dauer eines Tones vorübergehen und zum Accorde gehören sollen, so bestehen sie größtentheils nur in einer öftern Wiederholung der erstern, unter welchen Umständen es gleichviel ist, in welcher Ordnung die Töne auf einander folgen, weil der erste noch im Gehör ist, während der letzte vorübergeht.

Wenn die Töne eines Accordes einzeln erscheinen, wodurch die Accorde getrennt oder gebrochen werden, so nennen unsere Theoretiker diese Schreibart „die Brechung", transitus regularis, wie Tab. 6 Fig. 9—18.

Wenn zum andern Male die schneller fortschreitende Stimme nicht in bloß zum Accorde gehörigen Tönen, sondern auch in durchgehenden Tönen oder Wechselnoten besteht, so gaben ältere Tonlehrer die Regel, allemal die zum Accorde gehörigen Töne gleichzeitig mit dem Tone von längerer Dauer, und überhaupt nur auf schwere Takttheile anzuwenden; durchgehende Töne, welche nicht zum Accorde gehören, aber nur auf leichte, wie in Fig. 2 b Tab. 105, und Fig. 3 a und b.

Diese Art zu schreiben nannten sie den regulären Durchgang, weil die zur Harmonie gehörigen Töne mit schweren, und die nicht zur Harmonie gehörigen mit leichten Takttheilen zusammentreffen.

Wenn aber die Umstände nicht gestatten, sich des regulären Durchganges zu bedienen, so leidet diese Regel eine Ausnahme; denn man wendet auch durchgehende Töne oder Wechselnoten, wo es Umstände gestatten, auf schwere Takttheile an, und die zur Harmonie gehörigen auf leichte, wie in Fig. 7 und 8 Tab. 105.

Diese Art zu schreiben nennen die Musiker den irregulären Durchgang, weil die zur Harmonie gehörigen Töne, welche mit den Accorden eigentlich zusammentreffen sollen, wie durchgehende Töne erscheinen.

Bei'm regulären Durchgange folgt immer auf einen zur Harmonie gehörigen Ton ein der Harmonie fremder, und

nur, wenn es Umstände nothwendig machen, zwei, wie in Fig. 3 a und b Tab. 105.

Bei'm irregulären Durchgange müssen die nicht zur Harmonie gehörigen Töne zu den zur Harmonie gehörigen leiten, unter welchen Umständen sie in den meisten Fällen als Dissonanzen erscheinen, aber auf einen zur Harmonie gehörigen beliebig stufen- oder sprungweise erfolgen können, wie in Fig. 2, 4 und 5 Tab. 5 und Fig. 2 und 3 Tab. 6.

Anmerkung. Die nicht zur Harmonie gehörigen Töne, welche sprungweise auf gute Takttheile folgen, nennt Albrechtsberger in seiner Lehre vom Contrapunkt „verworfene Noten", und Andere noch Gott weiß wie, was ich bemerke, um Mißdeutungen vorzubeugen.

Wenn die nicht zur Harmonie gehörenden Töne als große oder kleine Septime, große, kleine oder übermäßige None, reine oder übermäßige Quarte und endlich als große, kleine oder übermäßige Sexte u. s. w. erscheinen, so müssen sie nach Art dieser Dissonanzen aufgelöst werden. Man wechselt mit dem regulären und irregulären Durchgange nach Umständen nicht nur in einem Satze, sondern wohl auch in einem Takte.

Man bedient sich indeß des regulären Durchgangs häufiger als des irregulären, deswegen empfehle ich einfache Choräle oder Tonleitern im Auf- und Absteigen, auf diese Weise zu begleiten und den irregulären Durchgang nur immer an denjenigen Orten anzuwenden, wo die Umstände den regulären nicht gestatten.

§. 3.

Vom gebundenen Contrapunkt.

Wenn in einer Stimme häufig solche Töne vorkommen, deren erste Hälfte auf die Dauer eines leichten, und

deren zweite Hälfte auf die Dauer eines schweren Takttheils vorübergeht, indem die andere Stimme in gleichen Zeiträumen in schweren und leichten Takttheilen fortschreitet, so nennen die Musiker einen solchen Satz, weil es da, wo die erste Hälfte der Dauer eines Tones dem letzten, und die zweite dem ersten Takttheil angehört, sehr oft der Bindestriche bedarf, einen gebundenen Contrapunkt.

Höchst wahrscheinlich entstand dieser Contrapunkt zuerst durch den Gebrauch der dissonirenden Töne, welche in einer Verschmelzung mit der Vorbereitung angewendet werden. Diese Verschmelzung findet statt, wenn man nur die Vorbereitung, aber nicht die Dissonanz besonders anhebt, und Beide in einen Ton von solcher Dauer verwandelt, in welcher Vorbereitung und Dissonanz vorübergeht.

Man bedient sich besonders des gebundenen Contrapunktes, wenn man beabsichtigt, die eigenthümliche Härte der dissonirenden Töne so wenig als möglich fühlbar zu machen.

Da derselbe in den meisten Fällen mehr in dissonirenden als in consonirenden Tönen besteht, so dürfte es auch nur erforderlich sein, zu erörtern, wie man diese im 2stimmigen Satze behandelt.

Die Septime kann, wie in Fig 1 a Tab. 106 als Quinte und auch wie in 1 b als Septime erscheinen, und durch die Octave mit der Terze begleitet, wie in Fig. 1 a, aber auch wie in Fig. 2 a und b, durch die Terze vorbereitet werden.

Man würde auch die Septime, wie in Fig. 3 a mit der Terze und dem Grundton, oder umgekehrt, wie in Fig. 3 b begleiten können, wenn eine schnellere Bewegung in der begleitenden Stimme erforderlich ist.

Auf diese Weise kann man sich auch anderer Septimen-Accorde bedienen, sie mögen mit der Terze begleitet sein, wie in Fig. 4 a, oder mit dem Grundton, wie in

Fig. 4b. Man kann auch den Grundton eines Septimen-Accordes am Orte lassen, während diese auflöst, sobald mehrere Septimen-Accorde im Gebrauch sind, wie in Fig. 5 Tab. 106.

Die große und kleine None dürfte in Begleitung der ursprünglichen Terze dem Gehör am volltönigsten erscheinen. Wiewohl man zwar in diesem Falle die None auch als Septime betrachten kann, besteht doch der Unterschied darin, daß die None auflöst, indem die tiefere Stimme am Orte bleibt, während bei der Auflösung der Septime die tiefere Stimme fortschreitet.

Man würde daher die Dissonanzen in Fig. 5 Tab. 106 auch als None betrachten können, wenn man sich den tiefern Grundton dazu denkt.

Wollte man sie aber durch die Octave vorbereiten, und mit dem Grundton begleiten, so würde man verdeckte Octaven vernehmen, wie in Fig. 6 Tab. 106. Um diese zu vermeiden, muß entweder bei der Auflösung derselben der Grundton eine Terze steigen, wie in Fig. 7, oder Octave und None mit der ursprünglichen Terze begleitet sein, wie in Fig. 8.

Wenn die None in Begleitung der ursprünglichen Quinte erscheint, welches nur selten im 2stimmigen Satze stattfindet, so kann die vorbereitende Octave derselben mit dem Grundton begleitet werden, wie in Fig 9 a und b, oder mit der Terze, wie in Fig. 10 a und b.

Wenn die None im 2stimmigen Satz durch die Terze vorbereitet werden soll, so kann man diese und die None mit dem ursprünglichen Grundton begleiten, wie in Fig. 11 Tab. 106.

Will man die None mit der Terze begleiten, so dürfte es am besten sein, die Terze, wodurch sie vorbereitet wird, mit der ursprünglichen Quinte zu begleiten, wie in Fig. 12 Tab. 106, es sei denn, daß man sich sprungweise bewege, wie in Fig. 13.

Denn wollte man die vorbereitende Terze auch mit der ursprünglichen Terze begleiten, so würde eine bloße Terze wegen ihrer Härte nicht nur dem Gehör zuwider lauten, sondern auch die None, wie durch die Octave vorbereitet, vom Gehör vernommen werden. Wenn die None durch die Quinte vorbereitet sein soll, so würde Quinte und None zwar mit dem Grundton begleitet werden können, wie in Fig. 14 Tab. 106, indeß doch das Gehör in Begleitung der Terze weit mehr befriedigt werden, wie in Fig. 15.

Die übermäßige None kann man im 2stimmigen Satze nur durch die Quinte vorbereiten und mit ihrem ursprünglichen Grundton begleiten. Die Quinte aber mit dem Grunton wie in Fig. 16 Tab. 106, oder mit der Terze, welches besser ist, wie in Fig. 17.

Die Quarte oder eigentliche Undezime wird im 2stimmigen gebundenen Contrapunkt verschiedenartig begleitet; wenn sie durch die Octave vorbereitet wird mit dem Grundton, wie in Fig. 18 Tab. 106, die Octave selbst mag mit der Terze begleitet sein, wie in Fig. 19, oder mit dem Grundton, wie in Fig. 18, gleichviel, sie wird auch mit der ursprünglichen Quinte begleitet, wie in Fig. 20, unter welchen Umständen sie zwar als eine Septime erscheint, vom Gehör aber immer nur als Undezime oder Quarte vernommen wird.

Will man sie durch die Terze vorbereiten, so können Terze und Quarte nur immer mit ihrem ursprünglichen Grundton begleitet werden, wie in Fig. 21, und ebenso verhält es sich, wenn sie durch die Quinte vorbereitet wird, wie in Fig. 22.

Wenn die Quarte durch die Septime vorbereitet sein soll, so kann man beide mit dem ursprünglichen Grundton begleiten, wie in Fig. 23, oder die Septime mit der ursprünglichen Terze, wie in Fig. 24.

Wenn indeß die Quarte oder Undezime mit der ur-

sprünglichen Septime im 2stimmigen Satze begleitet wird, so erscheint sie zwar als Quinte, das Gehör vernimmt sie aber dennoch als Quarte, weil sie auflösen muß, indem ihr tieferer Ton am Orte bleibt. Wenn daher, wie in Fig. 24 vom sechsten Takte an, der Satz umgekehrt stehen sollte, so würde zwar aus der Quinte eine Quarte, aber dennoch würde das Gehör den untern Ton derselben als ursprüngliche Undezime und den obern als Septime vernehmen.

Eine freie Behandlung dürfte im gebundenen Contrapunkte mit der Quarte oder Undezime nicht stattfinden, weil man die Bindungen, welche nothwendig sind, so sehr vermissen würde.

Die dissonirende Sexte oder Terzdezime erscheint dem Gehör entweder mangelhaft oder mehrdeutig, denn wenn man sie mit ihrem eigentlichen Grundton begleiten wollte, wie in Fig. 1 Tab. 107, so vermißte das Gehör entweder die Quarte, wie in Fig. 3, oder die ursprüngliche Terze, wie in Fig. 4, und begleitet man sie mit der ursprünglichen Terze, wie in Fig. 2, so etscheint sie dem Gehör als Quarte.

Wollte man sie auch wirklich, welches noch das Beste sein dürfte, mit der ursprünglichen Septime begleiten, wie in Fig. 5, so würde sie doch das Gehör, wie in Fig. 6, vernehmen, unter welchen Umständen sie in einem wie in dem andern Falle auch als None betrachtet werden kann, weil man die begleitende Septime als ursprüngliche Terze vernimmt.

Was noch die Auflösung betrifft, so können die Dissonanzen Septime und None, statt eine Secunde, so weit abwärts fortschreiten, wie nothwendig ist, um denjenigen zum Accorde gehörigen Ton zu ergreifen, welchen das Gehör am meisten verlangt.

Man betrachte die unterste und oberste Stimme in Fig. 7 Tab. 107, in welcher die Septime eine Terze ab-

wärts geht, um die ursprüngliche Quinte des Accordes zu ergreifen, welche sonst fehlen würde. Da aber diese im 2stimmigen Satze das Gehör nicht befriedigt, so dürfte es besser sein, wenn die Septime im Abwärtsgehen die ursprüngliche Terze ergriffe, wie in den beiden obern Stimmen in Fig. 8.

Was die None betrifft, so geht diese entweder eine Quinte abwärts, wie in der untern und obern Stimme in Fig. 8, oder eine Septime, wie in Fig. 9, um die Terze des Accordes, welche das Gehör am meisten befriedigt, zu ergreifen. So viel über die dissonirenden Töne.

Was die consonirenden betrifft, so kann man sie im gebundenen Contrapunkte ebenso wie die dissonirenden behandeln, nur noch mit dem Unterschiede, daß man dieselben, statt regelrecht aufzulösen, oder so weit abwärts gehen zu lassen, wie die Umstände es nothwendig machen, auch aufwärts stufen- oder sprungweise gehen lassen kann, je nachdem es die Umstände erfordern. Man wird sich davon auf's genaueste überzeugen, wenn man Fig. 10 Tab. 107 betrachtet, in welcher die Terzen eben so wie die Nonen behandelt sind, nur mit dem Unterschiede, daß diese auf- und die Nonen abwärts gehen. Noch einleuchtender dürfte es durch Fig. 11 werden, in welcher fortwährend nur Terzen und Sexten so behandelt sind, wie man im gebundenen Style die Dissonanzen zu behandeln pflegt. Es würden sich über diesen Gegenstand noch vielerlei Beispiele aufstellen lassen, wenn man alle nur möglichen Fälle anführen wollte. Es dürfte aber von bei weitem größeren Vortheil sein, durch Uebung dieselben zu finden.

§. 4.

Von dem vermischten, bunten oder verzierten Contrapunkt.

Diese Art des Contrapunkts ist entstanden durch den Gebrauch melodischer Verzierungen und verschiedenartiger

Notenfiguren; die Musiker nennen diesen Contrapunkt noch contrapunctus mixtus floridus.

Da in der einen oder der andern Stimme, und auch wechselsweise in beiden Stimmen, Verzierungen oder Notenfiguren vorkommen können, so zerfallen die Sätze nicht nur in zwei Gattungen, sondern auch in mehrere Rubriken.

In die erste Gattung gehören die strengen, und in die zweite die freien Sätze. Streng sind die Sätze, wenn fortwährend ein cantus fermus entweder von Ton zu Ton oder von 2 zu 2, 3 zu 3 Tönen u. s. w. mit einer und derselben Notenfigur auf dieser oder jener Tonstufe begleitet wird, oder wenn beide Stimmen unter einander nur ein und dieselbe Notenfigur so oft wechselsweise haben, bis der Satz beendet ist.

Frei sind die Sätze, wenn ein cantus fermus mit ganz beliebigen, verschiedenartigen Notenfiguren begleitet wird, oder wenn 2 Stimmen damit so lange wechseln, bis der Satz beendet ist.

Sowohl bei den strengen als auch freien Sätzen sind keine andern grammatischen Regeln, als die, welche bei'm gleichen, ungleichen und gebundenen Contrapunkte ausgesprochen wurden; was aber die rhetorischen und logischen Regeln betrifft, so können diese nur im Verfolge, und zwar beispielsweise, erörtert werden.

In die erste Rubrik der ersten Gattung gehören folgende Sätze, als: Fig. 3 a und b Tab. 105 und Fig. 12 a und b Tab. 107, in welchen fortwährend 2 Töne des festen Gesanges mit einer Notenfigur begleitet werden, und Fig. 13 a und b Tab. 107, in welcher fortwährend 4 Töne des festen Gesanges auf ein und dieselbe Notenfigur vorübergehen.

In die zweite Rubrik der ersten Gattung gehören dagegen die Sätze, in welchen entweder eine Figur in den Stimmen wechselt, oder in der begleitenden Stimme, wo

es die Umstände gestatten, nachgeahmt wird, wie in Fig. 3 Tab. 108. In dem einen wie in dem andern Falle ist es Regel, die Figuren den Umständen und dem Zwecke gemäß zu wählen, und sie in den Stimmen auf eine solche Art zu vertheilen, daß der Satz nicht schwülstig erscheine, und jede Stimme vom Gehör leicht vernommen werden könne.

In die erste Rubrik der zweiten Gattung gehört Fig. 14 a und b Tab. 107, in welcher jeder Ton vom cantus fermus mit einer besondern Notenfigur begleitet wird.

Sowohl in der einen als auch der andern Rubrik dürfte theils mit der Tonleiter, theils mit Chorälen eine Uebung von großem Nutzen sein. Mehr Beispiele dieser Art findet man in der Violinschule von Rode, Kreutzer und Balliot, in welcher die Tonleitern aller Tonarten von Cherubini verschiedenartig mehr oder minder streng, im Ganzen aber sehr dem Zwecke gemäß, begleitet worden sind.

In die zweite Rubrik der zweiten Gattung dürften noch folgende Sätze gehören, als Fig. 1 und 2 Tab. 108, in welchen jede Stimme beliebig fortschreitet, wiewohl die zweite der ersten untergeordnet erscheint.

Bei diesen Sätzen ist es Regel, die in den Stimmen vorkommenden Figuren so verschiedenartig einzurichten, daß man leicht eine Stimme von der andern unterscheide. Die Verschiedenheit mag entweder in der verschiedenartigen Dauer der Töne, oder auch in der Verschiedenheit des Charakters bestehen, so dürfte das Eine oder das Andere erforderlich sein, wenn jede Stimme so hervortreten soll, daß man sie leicht unterscheide.

Was den rhetorischen Theil betrifft, so muß bei der Begleitung eines festen Gesanges besonders eine passende Figur gewählt werden, durch welche der Gesang gehoben, aber nicht beeinträchtigt wird. Wenn aber die Figuren in den verschiedenen Stimmen wechseln oder nachgeahmt

werden, so muß der Wechsel und die Nachahmung weder die Harmonie noch den melodischen Fluß beeinträchtigen. In dem einen wie in dem andern Falle muß aber der Satz weder zu viel noch zu wenig, sowohl an Inhalt als auch an Länge, haben.

Was den logischen Theil betrifft, so dürfte man in der Modulation der Figuren, in der Umwechselung und Nachahmung derselben nur mit Vorsicht zu wählen haben, wenn es allen Erfordernissen genügen und der Satz nicht nur als etwas Geregeltes, sondern als ein gediegenes Ganzes, welches auch in jedem einzelnen Theil wohlgefällig ist, erscheinen soll.

Wie verschiedenartig figurirte Sätze eingerichtet und gestaltet sein können, und wie man zu diesem oder jenem Zwecke dieselben bearbeitet, soll im folgenden Kapitel gezeigt werden.

Zweites Kapitel.

Von dem verschiedenartigen Gebrauch melodischer Tonfüße und Sätze, oder den verschiedenen Gattungen der Nachahmungen.

Melodische Tonfüße und Sätze, welche als Hauptgedanken erscheinen, können entweder auf einer und derselben oder auch auf dieser oder jener Tonstufe in einer Stimme wie-

derholt oder von irgend einer andern Stimme verschiedenartig nachgeahmt werden.

Eine Wiederholung, repititio, finden wir in Fig. 4 Tab. 108 vom ersten bis vierten Takt.

Wenn aber ein Tonfuß oder Satz auf mehreren Tonstufen erfolgt, wie in Fig. 2 Tab. 102 und in Fig. 4 Tab. 108 im Aufsteigen von 4 zu 4 Takten, oder im Absteigen, wie in Fig. 1 Tab. 109 von 2 zu 2 Takten, so nennen die Musiker dies eine Progression.

Was die Nachahmung betrifft, so findet diese auf jeder beliebigen Tonstufe

1) in ähnlicher Bewegung,

2) in unähnlicher oder Gegenbewegung,

3) in rückgängiger Bewegung, und endlich

4) in rückgängiger Gegenbewegung

nach Umständen theils in demselben, theils in einem noch einmal so langsamen oder geschwinden Zeitmaaß statt.

Diese 4 melodischen Bewegungen haben mit den harmonischen, welche motus rectus, motus contrarius und motus obliquus genannt werden, nichts gemein, weil das Auf- und Absteigen sich hier nicht auf bloße Töne oder Accorde, sondern auf ganze melodische Tonfüße und Sätze bezieht.

1) Die ähnliche Bewegung, imitatio aequalis motus, besteht in einer Nachahmung, wie sie in der ersten Stimme vorausgeht, gleichviel auf welcher Tonstufe. Man sehe Fig. 2 Tab. 109.

2) Die Gegen- oder widrige auch unähnliche Bewegung, imitatio inaequalis motus oder motus contrarius, erfordert, daß die Töne eines melodischen Satzes bei der Nachahmung in demselben Grade fallen wie sie bei'm Satze selbst steigen, oder steigen, wie sie im Satze fallen. Man sehe Fig. 3 Tab. 109.

3) Die rückgängige Bewegung, imitatio alri-

verso, erfordert, daß der Satz von einer zweiten Stimme, eben so von der Rechten zur Linken, gleichviel auf welcher Tonstufe, nachgeahmt werde, wie er in der ersten Stimme von der Linken zur Rechten vorausgeht. Man sehe Fig. 4.

4) Die rückgängige Gegenbewegung, imitatio cantricans, erfordert, daß der Satz nicht nur von der Rechten zur Linken, sondern auch noch in der Gegenbewegung, und zwar gleichviel, auf welcher Tonstufe, eben so nachgeahmt werde, wie er in der ersten Stimme von der Linken zur Rechten ist. Man sehe Fig. 5 Tab. 109 und vergleiche selbige mit Fig. 2, 3 und 4.

Die Nachahmung, welche noch einmal so langsam stattfindet, nennen die Musiker imitatio per augmentationem, wie in Fig. 6 Tab. 109, und die, welche noch einmal so geschwind stattfindet, per diminutionem, wie in Fig. 7 Tab. 109.

Eine Nachahmung im Einklang, imitatio homophono oder in unisono, finden wir in Fig. 2 Tab. 110 in den beiden obern Stimmen.

Eine Nachahmung in der obern Secunde, imitatio in secundam superiori, finden wir Fig. 3 Tab. 110, und in der untern Secunde, inferiori, Fig. 4.

Eine Nachahmung in der obern Terze, imitatio in hyperditono, finden wir Fig. 5 Tab. 110, und in der untern Terze, hypoditono, in Fig. 6.

Eine Nachahmung in der obern oder untern Quarte, in hyper- oder hypodiatesseron, finden wir die erstere in Fig. 1 Tab. 109 in den beiden untern Stimmen, und letztere in Fig. 7 Tab. 110.

Eine Nachahmung in der obern und untern Quinte, imitatio in hyper- oder hypodiapente, finden wir erstere in Fig. 1 Tab. 111, und letztere in Fig. 2 in den beiden unteren Stimmen.

Eine Nachahmung in der obern und untern Sexte,

imitatio in hexachordo superiori oder inferiori, finden wir erstere in Fig. 3 Tab. 111, und letztere in Fig. 4.

Eine Nachahmung in der obern und untern Septime, imitatio in heptachordo superiori oder inferiori, finden wir erstere in Fig. 5 Tab. 111, letztere in Fig. 3 Tab. 108, Takt 1, 2, 5 und 6.

Eine Nachahmung in der obern und untern Octave, imitatio in hyper- oder hypodiapason, finden wir erstere in Fig. 1 Tab. 109, in der untern und obern Stimme, letztere in Fig 4 Tab. 108 Takt 1—3, 6—9 und Fig. 2 Tab. 110 Takt 5—7.

Sämmtliche Gattungen und Rubriken von Nachahmungen werden noch eingetheilt in strenge, imitatio canonica oder totalis, und in freie, imitatio periodica oder partialis.

Streng ist die Nachahmung, gleichviel in welcher Bewegung, wenn sie in denselben halben und ganzen Tonschritten oder Intervallen stattfindet, mit welchen die erste Stimme vorausgeht.

Strenge Nachahmungen in ähnlicher Bewegung finden wir in Fig. 4 Tab. 108 Takt 1, 2, 3 und von 6—8, in Fig. 1 Tab. 109 in der untern und obern Stimme, in Fig. 2 Tab. 110 in den beiden obern Stimmen, in Fig. 4 Tab. 110 in den obern Stimmen, und endlich in Fig. 2 Tab. 111 in den beiden untern Stimmen.

Wenn während der Nachahmung die erste Stimme das Thema wieder anheben kann, bevor die zweite endet, und die zweite, bevor die erste damit endet, so ist es ein 2stimmiger Canon, worüber erst an seinem Orte geredet werden kann.

Ein Tonstück, welches in lauter canonischen Nachahmungen besteht, nennen die Musiker eine canonische Fuge, fuga canonica, totalis, universalis, mera, integra, italienisch: fuga in conseguenza. Man sehe Fig. 1 Tab. 112.

Man nimmt es übrigens mit den ganzen und halben

Tonschritten nicht immer so genau, und betrachtet eine Nachahmung dennoch für strenge, wenn sie nur mit derselben Folge von Notenstufen bezeichnet werden kann, mit welcher die erste Stimme vorausgeht. Wie in Fig. 3 und 6 Tab. 110 und Fig. 5 Tab. 111. Jedoch ist sie unter diesen Umständen nicht immer im Canon brauchbar, wie Fig. 2, 3, 4 und 5 Tab. 109.

Frei ist die Nachahmung einmal, wenn die ganzen und halben Tonschritte oder Intervallen nicht genau so folgen, wie sie in der ersten Stimme vorausgehen, unter welchen Umständen oft statt halber Tonschritte ganze, statt Secunden- Terzen-, statt Terzen- Quartensprünge u. s. w. oder umgekehrt stattfinden können und dürfen. Man sehe Fig. 5 und 7 Tab. 110, Fig. 1 und 3 Tab. 111, und vergleiche die Stimmen, um den Unterschied in dem Fortschreiten derselben zu finden.

Zum andern Male ist die Nachahmung frei, wenn nicht immer ganze Sätze, sondern nur beliebige Stellen daraus in der zweiten Simme nachgeahmt werden, wie in Fig. 3 Tab. 108, oder wenn die Nachahmung an dem einen oder dem andern Orte unterbricht, wie in Fig. 6 und 7 Tab. 111, unter welchen Umständen es die Musiker imitatio interrupta nennen.

Da die Nachahmung mit jedem beliebigen Takttheil später oder früher beginnen kann, so zerfallen sie noch in folgende Rubriken, als:

1) In solche, bei welchen jede Stimme mit dem vollen Takte beginnt, wie in Fig. 2—8 Tab. 109. Man nennt sie imitatio in tesi.

2) In solche, bei welchen jede Stimme mit einem Auftakt beginnt, imitatio in arsi, wie in Fig. 4 Tab. 108 und Fig. 1 Tab. 112.

3) In solche, wo die erste Stimme mit dem schweren, und die zweite mit dem leichten Takttheil anfängt, wie in Fig. 1 Tab. 109, imitatio in tesi und arsi.

4) In solche, wo die erste Stimme mit dem leichten Takttheile, und die zweite mit dem schweren beginnt, imitatio in arsi und tesi, wie in Fig. 2 Tab. 111.

5) Zerfallen sie noch in weite Nachahmungen, imitatio largo, und

6) in enge, imitatio stretto.

Weit ist die Nachahmung, wenn damit die zweite Stimme erst am Ende des Satzes mit oder nach dem Schlußton desselben beginnt, wie in Fig. 1 und 3 Tab. 111.

Eng ist die Nachahmung, wenn die zweite Stimme beginnt, indem die erste den Satz nur zur Hälfte oder den vierten Theil desselben und auch mitunter nur einen oder mehrere Takttheile davon beendet hat. Man sehe Fig. 1 Tab. 109, Fig. 3 Tab. 110 und Fig. 2 Tab. 111 in den beiden untern Stimmen. Die Musiker nennen diese Art zu schreiben „Engführung".

Nachahmungen in der Gegen- und rückgängigen Gegenbewegung werden mehr bei'm doppelten als bei'm einfachen Contrapunkt angewendet, deshalb behalte ich mir vor, um die Lehre vom Contrapunkte nicht zu trennen, noch an seinem Orte davon zu reden, und bemerke hier nur noch, daß es gut ist, wenn ein Anfänger nicht nur die verschiedenen Arten des 2stimmigen Satzes, sondern auch die verschiedenartigen Imitationen entweder durch Anfertigung von besondern oder schon vorhandenen Beispielen fleißig übt; denn es ist viel Gewandtheit erforderlich, ehe man erreicht, daß bei den Imitationen der Zwang oder das Gesuchte nicht vom Gehör vernommen oder demselben gar widrig wird.

Drittes Kapitel.

Vom dreistimmigen Contrapunkt.

§. 1.

Vom gleichen Contrapunkt.

Wenn im 3stimmigen Satze die Stimmen von Ton zu Ton oder von Note zu Note in gleichen Zeiträumen fortschreiten, so bedient man sich größtentheils nur der Dreiklänge und Septimen-Accorde sammt ihren Umkehrungen, der Nonen- oder Undezimen-Accorde u. s. w. aber nicht; denn alle als Vorhalt angewendeten Töne erfordern oft in der einen oder der andern Stimme entweder ein schnelleres Fortschreiten oder ein längeres Verweilen, unter welchen Umständen der Satz nicht mehr dem gleichen, sondern dem gebundenen Contrapunkt angehören würde, wovon erst an seinem Orte geredet werden kann.

Bedient man sich

1) nur der Dreiklänge und ihrer Umkehrungen, so ist A) bei den Dreiklängen jeder Satz volltönig, weil man bei 3 Stimmen fortwährend Grundton, Terze und Quinte haben kann. Da indeß doch die melodische Folge in der einen oder der andern Stimme, so wie auch die Schlußform, die Quinte nicht immer gestattet, so werden die Dreiklänge nicht nur mit Grundton, Terze und Quinte, sondern auch mit Grundton, Terze und Octave auf einander folgend und vermischt ausgeübt.

Wenn sie auf einander folgend mit Quinte ausgeübt werden, so muß bei dem einen Accorde die Quinte und bei dem andern die Terze in der Oberstimme stehen, oder umgekehrt, unter welchen Umständen der Satz so erscheint, als wenn in Fig. 3 und 8 Tab. 8, bei dem ersten, dritten und fünften Accorde die zweite, bei dem zweiten, vierten und sechsten die dritte Stimme von oben wegbleiben würde.

Wenn die Dreiklänge auf einander folgend mit Octave ausgeübt werden, so muß bei dem einen Accorde die Octave und bei dem andern die Terze in der Oberstimme stehen, unter welchen Umständen der Satz sein würde, als wenn in Fig. 5 und 7 Tab. 8, bei dem ersten, dritten, fünften und siebenten Accorde u. s. w. die zweite, und bei'm zweiten, vierten und sechsten die dritte Stimme von oben wegbliebe.

Wenn indeß Quinte und Octave wechselsweise in einem Satze angewendet werden, so ist es Regel, alle unnöthigen, dem Gehör widrigen Sprünge zu vermeiden.

An welchem Orte Quinte oder Octave am besten sein dürfte, ist nicht genau zu bestimmen, sondern mehr durch Versuche zu ermitteln. Die Erfahrung bestätigt aber, daß, wenn der Baß in Grundtönen fortschreitet und eine Secunde, Terze oder Quarte steigt, es gut ist, von beiden Accorden den ersten mit Quinte, und den zweiten mit Octave auszuüben; wenn der Baß dagegen so viel fällt, den ersten mit Octave und den zweiten mit Quinte. Umgekehrt ist diese Regel, wenn der Baß eine Quinte oder Sexte steigt, oder so viel fällt.

Wenn man in Fig. 3 und 8 Tab. 8 die dritte Stimme von oben weglassen und noch andere Sätze der Art verfertigen will, so wird man sich überzeugen, daß sich diese Regel bestätigt, wiewohl sie nicht immer angewendet werden kann, weil die melodische Folge mitunter öfter als einmal Quinte oder Octave auf einander fol-

gend erfordert, z. B. in Fig. 10 und 11 Tab. 8 würde von Takt zu Takt der erste Accord mit Octave, die andern beiden Accorde mit Quinte am besten sein, und in Fig. 12 der erste und dritte mit Octave, und der zweite allemal mit Quinte.

Was noch den Schluß betrifft, so muß der letzte als tonischer Accord nur mit Grundton, Terze und Octave ausgeübt werden, der vorhergehende Dominanten-Dreiklang kann dagegen ausgeübt werden, wie man will.

Wenn er mit Quinte ausgeübt wird, so muß diese und die Terze eine Secunde steigen, während der Baß eine Quinte fällt oder eine Quarte steigt, wie in Fig. 10 und 11 Tab. 7 der Fall sein würde, wenn man bei a die zweite, und bei b die dritte Stimme von oben, und bei c die Oberstimme wegließe.

Wenn er mit Octave ausgeübt wird, so muß diese eine Terze fallen, wie in Fig. 12 und 13 der Fall sein würde, wenn man bei a die obere, bei b die zweite, und bei c die dritte Stimme von oben wegließe.

Auf diese Art werden ohne Unterschied consonirende Dreiklänge behandelt.

Was dagegen die dissonirenden betrifft, so muß bei'm weich verminderten Dreiklange im strengen Satze die verminderte Quinte jeder Zeit richtig vorbereitet und aufgelöst werden, unter welchen Umständen der 4stimmige Satz Fig. 30 b und c Tab. 6 3stimmig sein muß, wie Fig. 2 a und b Tab. 112, und der in Fig. 1 Tab. 7 wie in Fig. 3 oder 4 Tab. 112.

Der hart verminderte und übermäßige Dreiklang wird nur selten in seiner wahren Gestalt, dagegen öfter in der ersten oder zweiten Umkehrung angewendet, weshalb erst später davon geredet und hier nur angedeutet werden kann, daß es von großem Nutzen ist, wenn der angehende Contrapunktist zu Menuet 1 und 2 Tab. 8 und 9 so lange 2 Oberstimmen setzt, bis sie nicht nur regelrecht, sondern auch fließend und ansprechend werden. —

Bei den Sexten-Accorden

B) darf 1) kein Ton wegfallen, wenn nicht besondere Umstände es erfordern.

2) Müssen unnöthige Sprünge vermieden werden, wenn der Satz dem Gehör nicht zuwider lauten soll.

Da Dreiklänge sowohl mit Quinte als auch mit Octave dem Sexten-Accorde vorhergehen und auch folgen können, ferner, da auch mitunter mehre Sexten-Accorde sowohl stufen- als auch sprungweise auf einander folgen, so dürfte im ersten Falle der Satz so stehen, wie er sein würde, wenn in Fig. 1 Tab. 10 entweder die erste oder die dritte Stimme von oben wegfiele, oder so, wie er sein würde, wenn bei'm ersten, dritten und fünften Accorde u. s. w. die obere Stimme, und bei'm zweiten, vierten und sechsten Accorde die dritte Stimme von oben wegfiele.

Auf ähnliche Weise würde man ferner verfahren, wenn man in Fig. 3 Tab. 10 entweder die dritte Stimme von oben gänzlich, oder bei'm ersten, dritten und fünften Accorde die zweite, und bei'm zweiten, vierten und sechsten die obere oder untere Stimme wegließe.

In Fig. 5, 7, 8 und 9 Tab. 10 würde entweder die dritte Stimme von oben gänzlich wegbleiben können, oder in 5 und 7 bei'm ersten, dritten und fünften Accorde u. s. w. entweder die zweite oder dritte von oben, bei'm zweiten, vierten und sechsten die obere Stimme, in Fig. 8 bloß die Oberstimme, und in Fig. 9 einmal die zweite und einmal die dritte von oben.

Wenn im zweiten Falle mehrere Sexten-Accorde unmittelbar auf einander folgen, so muß bei einer stufenweisen Folge derselben die Sexte fortwährend in der Oberstimme stehen, wie in Fig. 15 Tab. 10, wenn die dritte Stimme von oben wegbleibt. Denn wollte man einmal die Quinte, und zum andern Male den Grundton in die Oberstimme setzen, wie in Fig. 17 Tab. 10, wenn die

dritte Stimme von oben wegbleibt, so würde der Satz, wenn auch nicht ganz unangenehm erscheinen, doch unnöthige Sprünge haben.

Bei einer sprungweisen Folge derselben muß dagegen einmal der Grundton, und das andere Mal die ursprüngliche Quinte in der Oberstimme stehen. Man würde daher die 4stimmigen Sätze Fig. 18 und 19 Tab. 10 3stimmig so gestalten, wie Fig. 5 und 6 Tab. 112, und in Fig. 20 Tab. 10, bei dem ersten, fünften und letzten Accorde die zweite, bei den andern Accorden die dritte Stimme von oben weglassen.

Sobald aber eine Dissonanz darin vorherrschend als ursprüngliche Quinte oder Septime vernommen wird, oder der Sextenaccord als erste Umkehrung des verminderten Dreiklangs erscheint, so würde man, weil die verminderte Quinte richtig vorbereitet und aufgelöst werden muß, die 4stimmigen Sätze Fig. 8 a, c, d, e Tab. 9 3stimmig so einrichten, wie sie sein würden, wenn die dritte Stimme von oben wegbliebe.

Wie man aber zur vollkommenen Einsicht in die dreistimmige Behandlung der Sextenaccorde gelangt, dürfte durch Versuche mit Weglassung der einen oder der andern Stimme von Fig. 1—20 Tab. 10, so wie auch durch Hinzufügung zweier Oberstimmen zur Menuet 4 und 5 Tab. 11 am besten zu ermitteln sein.

Bedient man sich

C) der Quarten-Accorde, so darf es 1) nur an denjenigen Orten geschehen, wo es die melodische Folge durchaus erfordert.

2) Darf kein Ton wegbleiben, wenn das Gehör nichts vermissen soll, und

3) muß, wenn die Quarte dem Gehör als Dissonanz erscheint, sowohl die Vorbereitung als auch die Auflösung derselben jederzeit vorhanden sein. Da die Quarte in den meisten Fällen als Dissonanz vernommen wird, so bemerke

ich, daß man erstens bei'm 3stimmigen Satze Quarte und Sexte so behandeln würde, wie die Sätze gestaltet sind, wenn man Tab. 12 in Fig. 5 a und c die zweite Stimme und in Fig. 9 von b bis i die dritte Stimme von oben wegläßt, oder wie in Fig. 7 Tab. 112.

Wenn sie zweitens dem Gehör als Consonanz erscheint, so darf die Quarte nur in stufenweisem Auf- oder Abwärtssteigen der Töne eingeführt werden, es sei denn, daß die melodische Folge es durchaus anders erfordere, die Sexte dagegen stufen- oder sprungweise, gleichviel, wie es die Umstände nothwendig machen. Man würde unter diesen Umständen im 3stimmigen Satze die Quarte so behandeln, wie in Fig. 2 Tab. 13, wenn fortwährend die dritte Stimme, und in Takt 7 Accord 3 und 4, Takt 8 Accord 1 und 2, Takt 15 Accord 2, und endlich Takt 16 Accord 1 und 2, die zweite Stimme von oben wegbliebe.

Wenn sie nicht aufgelöst werden soll, so würde man sie behandeln wie in Fig. 4 Tab. 18, wenn man bei den ersten 5 Takten die Oberstimme wegläßt, oder wie in Fig. 7 Tab. 112.

In Figuralsätzen dagegen würde man sie behandeln wie in Fig. 3, wenn die dritte Stimme von oben wegfiele.

Auf diese Art werden alle Quarten-Accorde behandelt, sobald die Quarte entweder als Dissonanz oder als Consonanz mit Inbegriff jedes andern Tones erscheint.

Sobald aber außer der Quarte der Baßton oder die Sexte des Quartenaccordes als Dissonanzen vorherrschen, und ersterer als verminderte Quinte oder Septime vernommen wird, so muß wegen der regelrechten Vorbereitung und Auflösung des Baßtons und der Sexte die zweite Umkehrung des verminderten Dreiklangs so behandelt werden, wie in Fig. 8 und 9 Tab. 112.

Bei'm übermäßigen Dreiklange würde dagegen die

zweite Umkehrung so behandelt werden, wie in Fig. 10 Tab. 112 und Fig. 1 Tab. 113, wenn deren Anwendung nothwendig würde.

So viel über die Quartenaccorde, in deren 3stimmiger Behandlung erst durch Uebung Gewandheit und Sicherheit zu erreichen sein dürfte, wenn man die Tonstücke von 1—4 Tab. 13 sämmtlich 3stimmig bearbeitet, und zu Menuet 6 und 7 noch 2 Oberstimmen so oft setzt, bis sie dem Gehör nicht zuwider lauten.

Bedient man sich nun

2) auch der Septimen-Accorde,

so läßt man im 3stimmigen Satze am häufigsten die Quinte und auch mitunter, wo die melodische Folge es erfordert, den Grundton des Accordes weg. Wenn derselbe

A) in seiner wahren Gestalt erscheint, so würde man, wenn die Septime durch die Octave vorbereitet und der Accord ohne Quinte ausgeübt werden soll, verfahren, wie in Fig. 2 a Tab. 113. Eine Stimmenvertauschung wie bei b dürfte nur in der weichen Tonart nothwendig werden, wie in Fig. 3 b, um die übermäßige Secunde wie bei a zu vermeiden.

Erscheint der Accord ohne Grundton, so kann man verfahren wie in Fig. 4 a und b.

Auf eine zweite Art würde man die Septime durch die Octave vorbereiten, wie in Fig. 19 Tab. 17, ohne zweite Stimme oder ohne Baßstimme.

Durch die Terze würde man die Septime vorbereiten, wie in Fig. 27 und 31 Tab. 17, ohne zweite Stimme von oben.

Man würde aber, um die Fortschreitung der übermäßigen Secunde, wie in Fig. 31, zu vermeiden, sich lieber der Vertauschung der Stimmen bedienen, wie in Fig. 5 a und b Tab. 113, und wenn der Accord ohne

Grundton erscheinen soll, den Satz so gestalten, wie in Fig. 6 Tab. 113.

Wenn die Septime durch die Quinte vorbereitet werden soll, so würde der Accord nicht ohne Grundton ausgeübt werden können, weil er sonst erscheinen würde wie der vorbereitende Dreiklang, und da Dreiklang und Septimen-Accord alsdann dieselben Töne haben, würde einer von dem andern nicht unterschieden werden können. Man würde daher den Accord nur anwenden, wie in Fig. 7 und 8 Tab. 113.

Was die Auflösung betrifft, so muß diese, sobald sie nothwendig wird, in allen Stimmen regelrecht sein, wie in sämmtlichen Beispielen.

Bedient man sich aber einer Aufeinanderfolge von Septimen-Accorden, so kann diese im 3stimmigen Satze nur stattfinden, wenn der Baß in Quarten steigt oder in Quinten fällt, wie in Fig. 7 Tab. 23 ohne zweite, und Fig. 8 ohne dritte Stimme von oben.

So viel über die strenge Behandlung der Septimen-Accorde, welche durch Hinzusetzung zweier Oberstimmen zur Menuet 14 Tab. 19, zur Menuet 15 Tab. 20, und zur Menuet 26 Tab. 24 zu üben empfohlen wird.

Was die freie Behandlung betrifft, so darf der Accord, wenn die Septime nicht vorbereitet ist, angewendet werden ohne Quinte, wie in Fig. 1 und 6 Tab. 26, wenn die zweite Stimme von oben wegbleibt, und auch ohne Grundton, wie wenn in beiden Figuren die Baßstimme wegfällt. Man würde ihn auch allenfalls ohne Terze anwenden können, wie in Fig. 9 Tab. 113.

Da aber unter diesen Umständen die Septime mitunter als None vernommen wird, so ist es besser, den Septimen-Accord ohne Quinte zu brauchen, wie in Fig. 10 Tab. 113.

Will man die Septime nicht auflösen, so kann sie

nur am Orte bleiben, indem die unteren Stimmen fortschreiten, wie in Fig. 10 Tab. 113. Denn eine Vertauschung der Stimmen, wie in Fig. 11, dürfte mehr für den 4stimmigen, und nur dann für den 3stimmigen Satz geeignet sein, wenn mehr als 2 Gestalten des Accordes auf einander folgen.

Wenn B) Quintsexten-Accorde im Gebrauch sind, so müssen außer dem Baßton, welcher ursprüngliche Terze ist, jederzeit Quinte und Sexte vorhanden sein.

Da die Quinte als ursprüngliche Septime in der strengen Behandlung gehörig vorbereitet und aufgelöst werden muß, so findet deren Vorbereitung statt: durch die Octave, wie in Fig. 6 Tab. 17, ohne zweite Stimme von oben, und auf eine zweite Art, wie in Fig. 21, ohne dritte Stimme von oben, und in Fig. 22, ohne Oberstimme; durch die Terze, wie in Fig. 37 Tab. 17, ohne zweite Stimme von oben, durch die Quinte, wie in Fig. 12 Tab. 113, in welcher die Quinte erst als Consonanz erscheint und nur erst durch den Eintritt der Sexte zur Dissonanz wird.

Die Quinte muß, sobald sie als Septime vom Gehör vernommen wird, richtig aufgelöst werden, indem die Sexte am Orte bleibt, und der Baßton eine Secunde aufwärts geht, wie in sämmtlichen Beispielen.

Die strenge Behandlung des Quintsexten-Accordes ist zu üben in Menuet 16 Tab. 20, durch Hinzusetzung zweier Oberstimmen.

Was die freie Behandlung betrifft, so dürfte der freie Eintritt der Quinte nur stattfinden, wie in Fig. 2 und 7, ohne zweite Stimme von oben, Tab. 26, und die Nichtauflösung derselben nur dann, wenn die melodische Folge eine sprungweise Bewegung gestattet.

Wenn bei'm Septimen-Accorde die ursprüngliche Quinte fehlt, so hat derselbe nur 2 Umkehrungen, die erste ist Quintsexten- und die zweite Secunden-Accord.

Da aber im 3stimmigen Satze sehr häufig der Accord ohne Grundton ausgeübt wird, — unter welchen Umständen der Accord wie ein Dreiklang, nur mit dissonirender Quinte, erscheint, — so wird dessen erste Umkehrung, welche als Sexten-Accord erscheint, im 3stimmigen Satze

C) als zweite Umkehrung des Septimen-Accordes, d. h. als Terzquarten-Accord angewendet. Da in diesem Sexten-Accorde der Baßton als ursprüngliche Quinte, die Terze als ursprüngliche Septime, und die Sexte als ursprüngliche Terze des Accordes erscheinen, so wird es einleuchten, daß die Quarte, welche als Grundton erscheinen würde, im 3stimmigen Satze wegfallen muß, theils weil das Gehör sie am wenigsten vermißt, theils weil sie eine vierte Stimme erfordern würde, wenn durch Weglassung anderer Töne das Gehör nichts vermissen sollte; auch muß die Terze dieses Accordes richtig vorbereitet und aufgelöst sein, wenn er von den andern Sexten-Accorden unterschieden werden soll.

Die Vorbereitung der Terze dieses Accordes durch die Octave ist wie in Fig. 14 Tab. 113, macht aber in der weichen Tonart, wie man in Fig. 15 ersieht, eine Vertauschung der Stimmen nothwendig, wie in Fig. 16. Die Vorbereitung durch die Octave auf eine zweite Art ist wie in Fig. 23 Tab. 17, ohne dritte Stimme, und Fig. 24, ohne Oberstimme.

Die Vorbereitung durch die Terze ist wie in Fig. 17 Tab. 113, oder wie in Fig. 36, ohne dritte Stimme, Tab. 17, macht aber auch hier in Fig. 18 Tab. 113 in der weichen Tonart, der übermäßigen Secunde wegen, eine Vertauschung der Stimmen nothwendig, wie in Fig. 19.

Die Vorbereitung durch die Quinte findet selten oder gar nicht statt, weil das Gehör einen Accord von dem andern nicht zu unterscheiden vermag, wenn beide Ac-

corde dieselben Töne haben. Denn wollte man in Fig. 9 Tab. 18 die Oberstimme weglassen, so würde die Terze des Sexten-Accordes nicht als ursprüngliche Septime vernommen werden, und ohne dritte Stimme von oben würde das Gehör die Sexte, welche ursprünglich Terze ist, vermissen.

Die Auflösung findet statt, wie in sämmtlichen bisher erwähnten Figuren.

Frei würde die Dissonanz dieses Accords eintreten, wie in Fig. 3 Tab. 26 ohne dritte, und in Fig. 8 ohne Oberstimme.

Die strenge Behandlung des Accordes ist durch Hinzusetzung zweier Oberstimmen zu Menuet 17 Tab. 20 zu üben, und jederzeit der mit „4" bezeichnete Ton wegzulassen.

D) Die dritte Umkehrung des Septimen-Accordes wird in den meisten Fällen ohne ursprüngliche Quinte, und nur selten ohne ursprünglichen Grundton ausgeübt.

Im ersten Falle erscheint der Baßton als ursprüngliche Septime, der ursprüngliche Grundton als Secunde, und die ursprüngliche Terze als Quarte, und im zweiten, die ursprüngliche Quinte als Sexte. Da unter allen Umständen nur der Baßton, welcher als Dissonanz erscheint, vorbereitet und mit Inbegriff der andern noch vorhandenen Töne aufgelöst werden muß, so findet die Vorbereitung durch den Grundton zuerst statt wie in Fig. 8 Tab. 17, ohne obere, und in Fig. 9, ohne zweite Stimme, und wenn der Accord ohne Grundton gebraucht wird, wie in Fig. 9, ohne Oberstimme; zum andern Male wie in Fig. 22 Tab. 17, ohne dritte, und in Fig. 26, ohne Oberstimme, ohne Grundton wie in Fig. 25 ohne zweite, und in Fig. 26 ohne dritte Stimme.

Durch die ursprüngliche Terze ist die Vorbereitung der Septime in der Baßstimme wie in Fig. 38 Tab. 17

ohne Oberstimme, ohne Grundton wie in Fig. 37 ohne dritte Stimme.

Durch die ursprüngliche Quinte in der Baßstimme würde nur die Vorbereitung stattfinden wie Fig. 11 Tab. 18, und der Accord nicht ohne Grundton gebraucht werden können, wenn man den Septimen-Accord, welcher in der dritten Umkehrung als Quarten-Accord erscheinen würde, von dem vorbereitenden Quarten-Accorde unterscheiden will.

Die Auflösung im 3stimmigen Satze ist wie in Fig. 8, 26 und 38 Tab. 17 ohne Oberstimme.

Auf einander würden folgen können: auf einen Quint-Sexten- ein Secunden-Accord ohne Grundton, wie in Fig. 9 Tab. 23, ohne Oberstimme, und auf einen Terz-Quarten-Accord ohne Grundton ein Septimen-Accord ohne Quinte, wie in Fig. 7 und 12, ohne Baßstimme.

Zu üben ist der Gebrauch des Secunden-Accordes in Menuet 18 durch Hinzusetzung zweier Oberstimmen; in Menuet 19 eine Vertauschung der Vorbereitung und Dissonanz in beiden Oberstimmen.

Frei wird die Septime in der Baßstimme behandelt, wie in Fig. 4 Tab. 26, entweder ohne zweite oder ohne dritte Stimme von oben, und wie in Fig. 9 ohne irgend einer Oberstimme.

Die freie Behandlung der Septimen-Accorde ist durch Hinzusetzung zweier Oberstimmen zu üben in Menuet 31, 32, 33 und 34, mit dem Bemerken, daß bei dem Terz-Quarten-Accorde alle die über der Baßstimme mit „4" bezeichneten Töne beim 3stimmigen Satz weggelassen werden müssen.

§. 2.

Von der 2stimmigen Begleitung einer Choral- oder Figural-Melodie.

Die wesentlichen Töne der einen oder der andern Melodie, welche Begleitung erfordern, werden in den meisten Fällen entweder nur als Töne eines Dreiklangs oder als Töne eines Septimen-Accordes vernommen, und so begleitet, wie sie das Gehör vernimmt.

Die Octave eines Dreiklangs würde man daher entweder mit Grundton und Terze, oder mit Terze und Quinte, die Terze dagegen nur mit Grundton und Quinte, und die Quinte mit Grundton und Terze begleiten.

Die Octave eines Septimen-Accordes würde man nur mit Terze und Septime, die Terze dagegen entweder mit Quinte oder mit Grundton und Septime, die Quinte nur mit Terze und Septime, aber die Septime entweder mit Grundton und Terze oder mit Terze und Quinte begleiten.

Wenn man Fig. 20 und 21 Tab. 113 genau betrachtet und untersucht, mit welchen zum Accorde gehörigen Tönen die in der Oberstimme vorhandene Tonleiter begleitet ist, so wird man finden, daß die gleichzeitige Folge der Töne in den untern Stimmen eben so ist, wie sie sein würde, wenn der Satz 2stimmig wäre, unter welchen Umständen die Töne in den untern beiden Stimmen nicht gleichzeitig, sondern einzeln von Accord zu Accord erscheinen würden, wie in Fig. 9 a und b Tab. 104.

Wenn man noch Fig. 22, 23, 24 und 25 Tab. 113 genau betrachtet und untersucht, mit welchen zum Accorde gehörenden Tönen die Oberstimme in genannten Beispielen begleitet ist, so dürfte damit leicht ermittelt werden kön-

nen, wie man eine Melodie im gleichen Contrapunkte 2stimmig begleitet.

Da indeß auch hier Uebung und Erfahrung den Meister machen, so dürfte es von großem Nutzen sein, die Choräle Tab. 77—81 als Ober-, Mittel- und Baßstimme so oft und verschiedenartig 2stimmig zu begleiten, bis das Gehör nichts mehr an Volltönigkeit im 3stimmigen Satze vermißt.

§. 3.

Vom 3stimmigen ungleichen Contrapunkt.

Bei dem ungleichen Contrapunkt mit 3 Stimmen schreiten entweder alle Stimmen in verschiedenen Zeiträumen fort, oder es bewegen sich 2 Stimmen gleichzeitig, indem die dritte entweder langsamer oder schneller als die andern beiden fortschreitet.

Im ersten Falle ist es Regel

A) jede Stimme so einzurichten, daß sie einen melodischen Fluß habe, und

B) daß da kein zum Accorde gehöriger Ton vermißt werde, wo die Stimmen zusammen treffen.

Im zweiten Falle, wenn 2 Stimmen gleichzeitig fortschreiten, ist es Regel, entweder die dritte Stimme schneller zu bewegen, als die andern beiden, oder im umgekehrten Falle, die schneller fortschreitenden Stimmen so einzurichten, daß ihr Fortschreiten melodisch angenehm sei und dem Gehör auf keine Weise schwülstig erscheine.

Die am meisten vorherrschende oder Hauptstimme besteht entweder in einer Choral- oder Figural-Melodie, und wird im ersten Falle noch besonders cantus fermus genannt. Die andern Stimmen sind entweder bloß be-

gleitende, oder wenn sie mit der Hauptstimme einen vorherrschenden Charakter gemein haben, Contrasubjekte.

Wenn die Hauptstimme schnell fortschreitet, wie in Fig. 7 und 8 Tab. 105, so bewegt man die andern Stimmen gewöhnlich langsam, und schreitet die Hauptstimme langsam fort, wie in Fig. 1 und 2 Tab. 114, so bewegt man nur in den meisten Fällen eine Stimme schneller als die Hauptstimme, und nur höchst selten beide. Denn da oft bei einem schnellen gleichzeitigen Fortschreiten in mehreren Stimmen der Satz schwülstig erscheint, so gaben ältere Tonlehrer die Regel, von 3 oder 4 Stimmen nur eine in schnell vorübergehenden Tönen fortschreiten zu lassen. Sie dürfte in den meisten Fällen sehr beachtenswerth sein und nur dann überschritten werden, wenn Umstände ein gleichzeitig schnelleres Fortschreiten in mehreren Stimmen erfordern, und der Satz dadurch auf keine Weise überladen wird.

Die Brechung der Accorde in der einen oder der andern Stimme findet bei'm 3stimmigen Satze weniger als bei'm 2stimmigen statt, denn da in den meisten Fällen alle zum Accorde gehörigen Töne vorhanden sind, welche das Gehör verlangt, so bedient man sich statt der Brechung eher der durchgehenden oder dissonirenden Töne, und wendet die Brechung entweder mit diesen vermischt oder nur an solchen Orten an, wo sie nothwendig wird.

Da jede Stimme den cantus fermus oder den dazu gehörigen Contrapunkt ausüben kann, so kann man auch selbst dann, wenn der cantus fermus in der Oberstimme bleibt, entweder die Baßstimme schneller als die andern bewegen, wie in Fig. 1, oder die Mittelstimme, wie in Fig. 2 Tab. 114, in welcher entweder die Töne im ersten und zweiten, oder die im ersten und dritten Notensystem nur gleichzeitig ausgeübt werden können.

Man kann auch beide begleitende Stimmen schneller bewegen, wie in Fig. 3 Tab. 114, wenn man beachtet,

alle Schwülstigkeit zu vermeiden und da, wo sie sich etwa vorfinden sollte, mit der schnellern Bewegung in der einen oder der andern Stimme lieber zu unterbrechen.

Da man nur durch Uebung jede Regel begreifen und die Nothwendigkeit derselben einsehen lernt, so empfehle ich, zu sämmtlichen Chorälen von Tab. 77—81 noch 2 Stimmen zu setzen, von welchen bald die eine, bald die andere in schnell vorübergehenden Tönen fortschreitet, und die eine oder die andere Choral-Melodie auch als Mittel- oder Baßstimme benutzen zu wollen.

Bei den Uebungen in diesen Arbeiten dürfte besonders noch als eine allgemeine Regel sehr beachtet werden, die Notenfiguren in der einen oder der andern sich fortbewegenden Stimme so einzurichten, daß sie allemal zu demjenigen Tone leiten, welcher dem nächstfolgenden Accorde angehört, wie in den bisher angeführten Beispielen; widrigenfalls sie als überflüssig erscheinen und dem Gehör zuwider lauten würden.

Auch macht es eine schlechte Wirkung, wenn die letzte Note einer Figur bei'm nächsten Accorde wiederholt werden muß. Deswegen muß die Notenfigur entweder im Auf- oder Absteigen allemal zu einem dem folgenden Accorde angehörenden Ton so hinleiten, daß keine unmittelbar auf einander folgende Wiederholung nothwendig wird, es sei denn, daß entweder eine Wiederholung der Töne in der Figur selbst vorhanden ist, oder durch besondere Umstände nothwendig wird.

Wollte man einwenden, daß Componisten von Ruf dennoch bei Bearbeitung von Chorälen an diesem und jenem Orte die letzte Note der Figur bei dem nächsten Accorde wiederholt haben, so bemerke ich: 1) daß dieses Verfahren auf keine Weise dem Gehör angenehm ist, weil dadurch der Satz an Kraft und Wirkung verliert, und 2) daß ein angehender Componist sehr wohl thun würde, von allem das Beste zu wählen.

§. 4.

Vom 3stimmigen gebundenen Contrapunkt.

Worin der gebundene Contrapunkt überhaupt besteht, wurde schon an seinem Orte gezeigt; nur kommt noch hinzu, daß bei'm 3stimmigen Satze nicht nur Septimen oder Nonen, sondern auch Undezimen und Terzdezimen, oder überhaupt alle Dissonanzen, und zwar in allen Stimmen angewendet werden.

Da man bei drei Stimmen nur immer drei, folglich bei den Dissonanzen nicht alle zum Accorde gehörigen Töne gleichzeitig haben kann, so dürfte nothwendig sein zu erörtern, welche zum Accorde gehörigen Töne bei der Begleitung der Dissonanzen im 3stimmigen gebundenen Contrapunkte unter diesen oder jenen Umständen erforderlich sind, wenn das Gehör in dem Satze an Volltönigkeit nichts vermissen soll.

Die Septime muß mit Grundton und Terze begleitet und jederzeit richtig aufgelöst werden.

Da man die Terze einer Septime als Vorbereitung einer andern benutzen kann, so können im 3stimmigen gebundenen Contrapunkt Septimen-Accorde auf allen Tonstufen einer Tonart folgen, wenn der Baß in Quarten steigt oder in Quinten fällt, wie in Fig. 5 Tab. 114.

Mit der ursprünglichen Terze und Quinte wird die Septime nur selten oder gar nicht begleitet, weil das Gehör den Grundton vermißt. Bei den Umkehrungen dürfte nur ein Quint-Sexten- auf einen Secunden-Accord, oder umgekehrt, folgen, besonders wenn bei'm Secunden-Accorde in der untern Stimme der Grundton des Septimen-Accordes vorausgeht, wie in Fig. 1 Tab. 115 ohne Baßstimme.

Die None darf nur begleitet werden 1) mit Grund-

ton und Terze, 2) mit Terze und Quinte, 3) mit Terze und Septime. In Fig. 2 Tab. 115 erscheint im dritten und fünften Takte die None in Begleitung mit Grundton und Terze, in Fig. 3 mit Terze und Septime und in Fig. 4 mit Terze und Quinte.

Die Undezime, welche sehr oft auch als Quarte erscheint, wird im 3stimmigen Satze größtentheils entweder mit Grundton und Quinte oder mit Grundton und Septime, und nur, wo es die melodische Folge gestattet, mit Quinte und Septime begleitet.

In Fig. 3 a, b und c Tab. 45 finden wir sie mit der Septime begleitet, und in Fig. 4 a, b und c mit der Quinte, wenn die zweite Stimme von oben wegbleibt; in Fig. 10 und 11 a Tab. 47 mit Quinte und Septime, wenn die Baßstimme wegbleibt.

Mit welchen Tönen man die Undezime auch begleiten möge, ihre Anwendung findet in jeder Stimme in Begleitung genannter Töne statt. In Fig. 4 Tab. 114 finden wir sie im vierten und fünften Takte in der Baßstimme mit Grundton und Quinte begleitet.

In Fig. 2 Tab. 115 finden wir sie im zweiten, vierten und sechsten Takte abermals mit Grundton und Quinte begleitet in der Mittelstimme.

In Fig. 4 finden wir sie im zweiten Takte mit Grundton und Quinte, und im vierten Takte mit Quinte und Septime.

In Fig. 5 hören wir in der Baßstimme die Dissonanz jederzeit als eine Quarte, welche mit Grundton und Quinte begleitet ist.

Die Terzdezime, welche dem Gehör als Sexte des Quarten-Accordes erscheint, wird im 3stimmigen Satze entweder mit Baßton und Terze oder mit Baßton und Quarte begleitet.

In Fig. 6 Tab. 115 finden wir sie mit Grundton und Terze begleitet, welche Anwendung seltner stattfindet

als in Begleitung der Quarte, worüber keine weitere Erörterung erforderlich ist, weil man den Quarten- oder Quart-Sexten-Accord schon zu genau kennt.

Im 3stimmigen Satze, sobald der Styl bündig sein oder, mit einem Worte, dem gebundenen Contrapunkte angehören soll, müssen alle Dissonanzen regelrecht vorbereitet und aufgelöst werden, wenn sie dem Gehör nicht zuwider lauten sollen.

Da indeß bei'm Gebrauch derselben im 3stimmigen Satze bald diese oder jene zum Accorde gehörigen Töne wegfallen müssen, so entstehen Mehrdeutigkeiten, weil man eine None oder Septime für eine Quarte, oder umgekehrt, halten kann.

Es wird auch selbst dem geübten Gehör oft schwer, augenblicklich zu entscheiden, für welche Dissonanz der eine oder der andere Ton in dieser oder jener Stimme betrachtet werden müsse. Deswegen dürfte eine Prüfung der Dissonanzen in sämmtlichen Beispielen, durch welche das Gehör geübt wird, nicht überflüssig sein. Da man überhaupt erst durch eigene Anwendung zu ermitteln im Stande sein dürfte, wie man die Dissonanzen im 3stimmigen gebundenen Contrapunkt behandelt, so empfehle ich zu den hier aufgenommenen oder zu andern Chorälen im gebundenen Contrapunke noch 2 andere Stimmen zu setzen, und durch Anfertigung eigener Beispiele denselben zu üben.

§. 5.

Vom 3stimmigen bunten, vermischten oder verzierten Contrapunkt.

Der bunte oder verzierte Contrapunkt besteht im 3- wie im 2stimmigen Satze in einer Aufeinanderfolge beliebiger verschiedenartiger Notenfiguren, welche entweder bloß in einer Stimme oder auch bald in dieser, bald in jener wechselsweise nach Umständen auf einander folgen

können. Die dabei erforderlichen grammatischen Regeln und die des einfachen Contrapunktes wurden bereits zur Genüge erörtert; daher ist nur noch zu zeigen, wie man die bunten Figuren entweder in einer Stimme oder in mehreren Stimmen anbringt.

In einer Stimme bedient man sich derselben, wie bei'm ungleichen Contrapunkte in Fig. 7 und 8 Tab. 105, oder wie in Fig. 1 und 2 Tab. 114.

Wenn man einen festen Gesang begleitet, er bestehe in einer Tonleiter, wie in Fig. 4 Tab. 114 und in Fig. 2 Tab. 115, oder aus einem Choral, wie in Fig. 7 Tab. 115, so kann man in der einen begleitenden Stimme diese, und in der andern jene Gattung des Contrapunktes anwenden, wodurch eigentlich erst der wahre vermischte Contrapunkt entsteht.

Bei einem 3stimmigen Satz, in welchem kein fester Gesang ist, vertheilt man die melodischen Figuren entweder gleichmäßig oder beliebig den Umständen gemäß, sie mögen aus einer gleichen oder verschiedenen Notengattung bestehen, gleichviel. Man betrachte Fig. 8 Tab. 115.

Die Notenfiguren bestehen indeß, wie schon gezeigt wurde, entweder so verschiedenartig in den verschiedenen Stimmen, daß sehr oft die eine Stimme in diese, und die andere in jene Gattung des Contrapunktes gehört, oder sie bestehen auch oft in einer Folge von Nachahmungen, worüber, der Deutlichkeit wegen, in dem folgenden Paragraph besonders abgehandelt ist.

§. 6.

Gebrauch der Nachahmungen im 3stimmigen Satze.

Die Nachahmungen können überhaupt in jeder melodischen Bewegung, in jedem beliebigen Intervall, so wie auch in einem andern Zeitmaaße stattfinden. Des-

halb ist im 3stimmigen Satze so viel Mannigfaltiges, daß zu viel Raum erforderlich wäre, wenn man Alles erschöpfen wollte. Ich gebe daher nur so viel, wie nothwendig ist, um alles Andere daraus folgern zu können.

Im 3- wie im 2stimmigen Satze wird die ähnliche Bewegung bei den Nachahmungen am häufigsten, und jede andere nur selten angewendet.

Im 2stimmigen Satze findet sie nur in irgend einem beliebigen Intervall statt, im 3stimmigen Satze aber entweder in gleichen oder ungleichen Intervallen.

In gleichen Intervallen ist die Nachahmung, wenn die dritte Stimme der zweiten eben so viel höher oder tiefer folgt, als die zweite der ersten, oder mit andern Worten, wenn die zweite Stimme eine Secunde, Terze Quarte u. s. w. bis zur Octave höher oder tiefer der ersten folgt, die dritte alsdann eben so viel höher oder tiefer der zweiten folgt, wie die zweite der ersten gefolgt ist.

In ungleichen Intervallen ist die Nachahmung, wenn die dritte Stimme der zweiten entweder höher oder tiefer folgt, als die zweite der ersten, oder mit andern Worten, wenn, indem die zweite Stimme eine Quinte höher oder tiefer der ersten folgt, die dritte alsdann nur eine Quarte höher oder tiefer der zweiten folge.

Die Nachahmung in gleichen Intervallen ist mehr bei'm 3stimmigen Canon oder bei canonischen Sätzen als bei'm bloßen Contrapunkte gebräuchlich, in ungleichen Intervallen aber wird sie verschiedenartig angewendet, wie folgt:

In Fig. 2 Tab. 110 finden wir eine Nachahmung im Einklang und der tiefern Octave.

In Fig. 1 Tab. 110 finden wir in der zweiten Hälfte des ersten Taktes eine Nachahmung in der untern Quinte, und im zweiten Takte in der Octave der untern Quinte, und zwar in der Vergrößerung.

In Fig. 1 Tab. 109 finden wir eine Nachahmung in der obern Octave und obern Quarte, welche man auch als untere Quinte der obern Octave betrachten kann.

In Fig. 9 Tab. 115 finden wir das Thema von 2 Stimmen gleichzeitig in der obern Sexte und Octave nachgeahmt, und in Fig. 7 Tab. 111 das umgekehrte, indem 2 Stimmen mit dem Thema gleichzeitig beginnen, welches nur von einer Stimme nachgeahmt wird.

Bei'm 3stimmigen Satze werden indeß die Nachahmungen nicht immer auf diese oder jene Weise in allen 3 Stimmen, sondern auch oft nur in 2 Stimmen angebracht, während man mit einer dritten, gleichviel welcher Stimme, mit einer beliebigen, jedoch dazu passenden Notenfigur so modulirt, daß alle Lücken der Harmonie damit ausgefüllt werden.

Sehr oft besteht eine Stimme in einem festen Gesange, indem die andern Stimmen eine Figur wechselsweise nachahmen, wie in Fig. 5 und 6 Tab. 115, und auch in beliebigen Notenfiguren, unter welchen Umständen das Thema, welches nachgeahmt wird, Hauptstimme ist, und die nachahmende Stimme, so lange sie mit dem Thema beschäftigt ist, die Hauptstimme vertritt, wie in Fig. 3 und 4 Tab. 110.

So viel über die Nachahmung bei'm 3stimmigen Satze, deren mannigfache Anwendung nur durch ein fleißiges Ueben in der Anfertigung besonderer Beispiele oder der Begleitung eines festen Gesanges zu erlernen und zu folgern sein dürfte.

Viertes Kapitel.

Vom vierstimmigen Contrapunkt.

Vorbericht.

Der 4stimmige Contrapunkt wird sowohl nach grammatischen, als auch nach rhetorischen und besondern melodischen Regeln bearbeitet. Was die grammatischen Regeln betrifft, mittelst welcher man unterscheidet, ob die harmonische Folge richtig oder falsch ist, so habe ich mich darüber in meiner Generalbaß- oder Harmonielehre so umfassend erklärt, daß jede weitere Erörterung hier nur als unnöthige Wiederholung stehen würde.

Was die rhetorischen Regeln betrifft, so gehören sie unmittelbar nur in den melodischen Theil der Tonsetzkunst; auf welchen ich hinweise, um nicht durch unnöthige Wiederholung den Zusammenhang der Sache zu trennen.

Was aber endlich die besondern melodischen Regeln betrifft, so besteht die reine Lehre des Contrapunktes nicht in der Erörterung, wie man eine Melodie, der einen oder andern Gattung angehörig, zu diesem oder jenem Behuf verfertigt, sondern sie besteht darin, wie man melodische Sätze in 4 Stimmen anwendet oder so verfertigt, daß sie in 4 Stimmen gleichzeitig angewendet werden können.

Sie unterscheidet sich von der Harmonielehre wesentlich, indem man bei der Harmonielehre Alles von der Baßstimme ableitet und von den tiefsten Tönen aus erörtert; dagegen betrachtet man bei'm Contrapunkt nur,

wie die Stimmen und die darin vorhandenen Melodien sich zu einander verhalten. Diejenige, welche von allen die vorherrschendste ist, wird als Objekt, und jede andere minder vorherrschende als Contrasubjekt betrachtet.

Es kann daher bei der Lehre des Contrapunktes nicht davon geredet werden, wie man eine Melodie, welche als Objekt betrachtet wird, verfertigt, sondern nur davon, wie man entweder zu einem bereits vorhandenen oder selbst verfertigten Objekt die andern 3 Subjekte einrichtet; oder mit andern Worten, wie man entweder eine schon vorhandene oder eben erst componirte Melodie 3stimmig auf eine oder die andere Weise begleitet.

Da diese Subjekte so sehr verschiedenartig, und zwar nach jeder Gattung des einfachen Contrapunktes eingerichtet sein können, so ist es nothwendig, darüber im Einzelnen zu reden, wenn diese Lehre verständlich werden soll.

Die alten Lehrer hatten gewöhnlich als Objekte Choralmelodien gegeben, und zwar deshalb, weil man durch deren Bearbeitung am meisten lernt. Da die Bearbeitung derselben so verschiedenartig geworden ist, daß man sie in Gattungen und Rubriken eintheilt, so werde ich die Lehre des 4stimmigen Contrapunktes benutzen, um zu zeigen, welche Gattungen von Chorälen in Beziehung auf Bearbeitung derselben bestehen, und wie man jede einzelne Gattung nach den Regeln bearbeitet, durch welche man eine Gattung von der andern unterscheidet.

§. 1.

Vom 4stimmigen gleichen Contrapunkt oder von der 3stimmigen Begleitung eines Chorals.

Bei 4 Stimmen, welche gleichzeitig fortschreiten, werden alle harmonischen Regeln beachtet, wozu die melodi-

schen noch kommen, welche darin bestehen, entweder vorzugsweise in den Mittelstimmen Sprünge gänzlich zu vermeiden, oder sie nur an denjenigen Orten anzuwenden, wo sie schön klingen.

Wenn der Gang in jeder einzelnen Stimme dem Gehör angenehm und richtig sein soll, so müssen 1) Dissonanzen gehörig vorbereitet und aufgelöst werden, und wenn sie frei eintreten, nur erfolgen, indem die Stimme, in welcher die Dissonanz vorkommt, entweder nur eine Stufe steigt oder fällt; 2) müssen die in einer Stimme stattfindenden Sprünge a) consonirende Töne desjenigen Accordes sein, welcher erfolgt, und b) auch consonirende Töne desjenigen Tones, von wo aus der Sprung stattfindet. Es dürften daher nur Terzen-, Quarten-, Quinten- und Sextensprünge in den meisten Fällen, und Septimensprünge nur da eingeräumt werden, wo sie die Umstände nothwendig machen.

Bei Figuralsätzen und Imitationen sind sehr oft in dieser oder jener Stimme theils mehr oder minder weite Sprünge erforderlich, die man jedoch besonders bei Chorälen im einfachen Contrapunkte, wo sie nicht nothwendig werden, vermeidet, weil sie dem Gehör mehr zuwider als angenehm sind.

Die Choral-Melodien zerfallen, wie schon an seinem Orte gezeigt wurde, in 2 Gattungen. In die erste Gattung gehören diejenigen Choräle, welche irgend einer altgriechischen Tonart angeeignet werden können, weil sie entweder gar keine oder nur so wenig und solche der Tonart fremde Töne haben, welche das Gehör für keine andere Tonart stimmen. In die zweite Gattung gehören diejenigen Choräle, welche in einer unsrer gebräuchlichen harten oder weichen Tonart sind, und entweder gar keine, oder auch andere nicht zur Tonart gehörige Töne nach Umständen mehr oder minder haben.

Die eine wie die andere Gattung kann sehr verschie-

denartig bearbeitet werden, indem man sich bei den begleitenden Stimmen entweder nur der der Tonart angehörigen oder auch der der Tonart fremden Töne bedienen kann.

Die Gesetze, nach welchen man sich besonders richtet, sind:

1) Bei den Chorälen in den griechischen Tonarten nur die der griechischen Tonart angehörigen Töne in den begleitenden Stimmen anzuwenden. Abt Vogler gestattete zwar, um die Bearbeitung zu erleichtern, in den Mittelstimmen auch die der Tonart fremden Töne, indeß, da sie in den griechischen Tonarten nicht vorhanden sein konnten, weil man sich in denselben nur der Töne, welche ohne Kreuz oder Bequadrat bezeichnet werden, bedient, so können sie entweder in den Mittelstimmen nicht angewendet werden, oder die Arbeit, in welcher sie vorkommen, kann nicht mehr einer griechischen Tonart unmittelbar angehören.

2) Gaben ältere Tonlehrer das Gesetz, auch nur in den begleitenden Stimmen die einer Tonart fremden Töne anzuwenden, welche in den Choral-Melodien, sie seien in einer harten oder weichen unserer gebräuchlichen Tonarten, selbst vorkommen. Endlich

3) gaben neuere Tonlehrer die Regel, nur nach Umständen so viele fremden Töne in den begleitenden Stimmen anzuwenden, wie nothwendig sind, wenn der Choral auf eine besondere Weise dem Gehör angenehm sein und als etwas Außergewöhnliches erscheinen soll.

Da jedes Verfahren bei einem und demselben Choral eine andere Baßstimme nothwendig macht, so geht daraus hervor, daß man einen und denselben Choral nicht nur mit einer, sondern, den Umständen gemäß, bald mit dieser oder jener Baßstimme begleiten kann.

Wie verschiedenartig auch selbst die Harmonie noch sein kann nach dem alten Tonsystem, finden wir in Fig. 3 und 6 Tab. 8, indem wir die zweite Stimme für eine

aufsteigende Tonleiter betrachten. Noch klarer wird die Anschauung in Fig. 10, in welcher jeder Ton der absteigenden Leiter erst als Octave, dann als Terze, und endlich als Quinte erscheint.

Hieraus wird die Regel leicht eingesehen werden können, jeden Ton eines Chorals oder gegebenen Objectes für denjenigen zum Accorde gehörigen zu betrachten, welcher am meisten sich mit der harmonischen Einrichtung oder mit der Accordenfolge vereinbaren läßt.

Als Septime aber dürfte nur in einer Melodie derjenige Ton betrachtet werden, nach welchem die Stimme eine kleine oder große Secunde abwärts geht; denn die Septime muß vorbereitet und aufgelöst werden, wie in Fig. 1—10 Tab. 19 oder Fig. 1—24 Tab. 23, wenn sie aber frei eintritt, wie in Fig. 1—9 Tab. 26, so muß sie doch wenigstens richtig aufgelöst werden.

Höchst selten vernimmt das Gehör einen Ton in einer Melodie als große Septime, welche aufwärts gehen muß, wie in Fig. 7—10 Tab. 19, sondern größtentheils als kleine Septime mit großer oder kleiner Terze, reiner oder verminderter Quinte.

Wie mannigfaltig die Sätze gestaltet sein können, wenn man sich außer den der Tonart angehörigen auch der fremden Töne bedient, finden wir in Fig. 16, 17 und 20 Tab. 7.

Bedient man sich nur der Töne der einen oder andern griechischen Tonart, um die darin vorhandene Melodie der Tonart gemäß zu behandeln, so ist es erforderlich, den Schluß so einzurichten, daß man der fremden Töne nicht bedarf.

Wie man in unsern gebräuchlichen Tonarten endet, ist an mehreren Orten und auch Abschnitt 9 §. 4 in meiner Harmonielehre auseinander gesetzt, und noch besonders gezeigt worden, wie Abt Vogler in den griechischen Tonarten die Sätze endet. Man betrachte Fig. 16—21 Tab. 7.

Will man indeß unter allen Umständen in der einen oder andern Stimme das in unsern gebräuchlichen Tonarten vorhandene Subsemitonimodi am Schluß vermeiden, so würde man freilich in der dorischen Tonart nur enden können, wie in Fig. 1 und 2 Tab. 116, und nicht wie in Fig. 19 Tab. 7. In der phrygischen Tonart wie in Fig. 3 und 4 Tab. 116, und nicht wie in Fig. 17 Tab. 7. Dagegen dürfte es gleichviel sein, ob der Satz in der mixolydischen Tonart endet, wie in Fig. 5 Tab. 116 oder Fig. 19 Tab. 7; aber in der äolischen würde man lieber enden wie in Fig. 6 und 7 Tab. 116, als in Fig. 20 Tab. 7.

Auf diese Art würde man in den griechischen Tonarten enden und den Gebrauch solcher Töne vermeiden können, die nicht in die Tonart gehören; aber in der mixophrygischen nicht, weil sie keine reine, sondern nur eine verminderte Quinte hat, mit welcher weder ein harmonischer Satz anfangen noch enden darf, wenn er dem Gehör nicht unbefriedigend oder gänzlich zuwider sein soll.

Da der Gegenstand über Choräle insbesondere durch Beispiele anschaulicher wird, als durch eine bloße Erörterung, so habe ich so viel wie nothwendig und als Muster in den griechischen Tonarten zu haben sind, aufgenommen.

In der jonischen Tonart Choral 1 Tab. 77, in der dorischen Choral 5 Tab. 78, in der phrygischen Tonart Choral 7 Tab. 78, in welchen Abt Vogler sich jedoch der fremden Töne in den Mittelstimmen bedient.

Ist die Behandlung so, wie in Choral 7 b, welcher mit 7 a des Unterschiedes wegen zu vergleichen ist, so kann derselbe nur einer jonischen Tonart angeeignet werden.

In der lydischen Tonart finden wir Choral 9 Tab. 79, und in der äolischen Tonart, welche außer der jonischen am häufigsten im Gebrauch ist, so wie in andern Tonarten, noch sehr gute Beispiele, in Abt Vogler's Choral-

syſtem beſonders unter den Verbeſſerungen, und im Choralbuch von Nitſche.

Da aber die meiſten Choräle aus den griechiſchen Tonarten, durch Einmiſchung anderer Töne, mehr einer gebräuchlichen Dur- oder Moll-, als einer alten Tonart angehören, ſo kann man ſich bei deren 4ſtimmiger Bearbeitung auch der einer Tonart fremden Töne in dieſer oder jener Stimme bedienen, wenn ſie nicht ſtörend einwirken oder das Gehör von der Haupttonart entfernen. Als Beiſpiel ſehe man Choral 15 Tab. 81.

Ein zweites Beiſpiel finden wir im ſechzehnten Choral, welcher urſprünglich der mixolydiſchen Tonart angehörte, und durch die Vertauſchung der Töne Gis mit G, Cis mit C, der joniſchen Tonart angeeignet iſt.

Ein drittes im ſiebenzehnten Choral Tab. 81, welcher urſprünglich doriſch war, aber durch die Vertauſchung des Tones B mit H entweder der äoliſchen oder unſerer heutigen Molltonart angeeignet werden kann.

Ein viertes Beiſpiel im Choral 18 gehört völlig in unſer heutiges Tonſyſtem, weil die darin vorkommenden der joniſchen Tonart fremden Töne urſprünglich in die Compoſition gehören. So finden wir noch viele Beiſpiele von guten Chorälen, welche wegen der darin vorkommenden fremden Töne nur einer gebräuchlichen Dur- oder Moll-, aber keiner griechiſchen Tonart angeeignet werden können.

Ein großer Theil derſelben iſt in dem Choralbuch von Kühnau, von A. W. Bach und von Nitſche vierſtimmig bearbeitet worden.

Solche Arbeiten im gleichen Contrapunkt für griechiſche und unſere gebräuchlichen Tonarten dürften zu üben den angehenden Contrapunktiſten von großem Nutzen ſein.

§. 2.

Vom ungleichen, vermischten und gebundenen 4stimmigen Contrapunkt, oder von der Ausführung eines Chorals.

Ungleich ist der Contrapunkt, wenn von 4 Stimmen eine schneller fortschreitet als die andern drei. Da aber bei 4 Stimmen sehr leicht 2 verschiedenartig schneller als die andern fortschreiten können, so entsteht dadurch ein Gemisch von Contrapunkten, indem die eine Stimme diesen, die andere jenen, d. h. die eine den ungleichen, die andere den gebundenen Contrapunkt gleichzeitig ausüben kann.

Die Contrapunkte werden auch schon dadurch verschieden, wenn von 3 Stimmen eine schneller geht als die andere, wodurch mitunter sehr verschiedenartige Figuren gleichzeitig in den Stimmen vorkommen.

Die einfachste und besonders bei'm Choral übliche Art ist der ungleiche Contrapunkt, in welchem entweder von Satz zu Satz nur eine, oder bald diese, bald jene Stimme schneller fortschreitet als die andere, dagegen werden die vermischten Contrapunkte bei'm Choral nur alsdann angewendet, wenn besondere Umstände es nothwendig machen, sonst findet ihr Gebrauch nur bei der Figural-Musik statt.

Vierstimmige Sätze im ungleichen, gebundenen und vermischten Contrapunkt zerfallen überhaupt in zwei Gattungen.

In die erste Gattung gehören die strengen, und in die zweite die freien Sätze.

Anmerkung. Um Mißdeutungen vorzubeugen, bemerke ich, daß man bei den freien Sätzen weder die gram-

matischen noch rhetorischen Regeln überschreiten darf, und daß die Freiheit nur in einem beliebigen Gebrauch und Wechsel verschiedenartiger Contrapunkte oder melodischer Formen besteht.

Streng sind die Sätze, Choräle oder sonstigen Tonstücke, wenn darin fortwährend entweder nur in einer Stimme einerlei Notenfiguren vorkommen, oder diese bald in dieser, bald in jener Stimme wechselsweise geregelt erscheinen, mit einem Worte, wenn das Ganze in ein und derselben Gattung des Contrapunktes bearbeitet ist.

Frei sind dagegen die Sätze, wenn entweder in einer Stimme verschiedene Notenfiguren auf einander folgen, oder in mehreren Stimmen wechselsweise bald diese oder jene Notenfigur vorkommt.

Die strenge Schreibart ist mehr bei der Choral- als Figural-Musik üblich, und die freie an jedem beliebigen Orte.

Bedient man sich bei der Begleitung eines festen Gesanges des ungleichen Contrapunktes, so nennen es die Musiker einen Choral ausführen, wenn, wie oben gesagt wurde, entweder in einer, oder bald in dieser, bald in jener Stimme nur einerlei Notenfigur auf einander folgend erscheint. Die Notenfigur kann entweder ganz beliebig oder auch aus einem Verse vom Choral gewählt werden, welches gleichviel ist. Letzteres findet sehr häufig und besonders alsdann statt, wenn die Ausführung und Begleitung mit dem canto fermo auf das genaueste verwebt und übereinstimmend sein soll.

Am häufigsten bedient man sich nur des ungleichen Contrapunktes, wenn nicht besondere Umstände ein Gemisch erfordern. Auch ist es gleichviel, um wie viel schneller eine Stimme fortschreitet als die andern drei. Man betrachte Choral 2 Tab. 122, in welchem auf einen Ton der 3 obern Stimmen in der Baßstimme 4 Töne vorübergehen. Sollen nur 2 Töne vorübergehen, so muß

bei diesem Choral in der Baßstimme von jedem Viertel die zweite Achtelnote wegbleiben, und die erste, welche mit 1, 2, 3, 4 bezeichnet ist, als Viertel betrachtet werden.

Die Regeln der ältern Tonlehrer sind:

1) Bei einer solchen Ausführung Sprünge zu vermeiden.

2) Nur den regulären Durchgang anzuwenden, wenn nicht besondere Umstände den irregulären erfordern; und endlich

3) nur mit der figurirenden Stimme schneller als mit den andern Stimmen fortzuschreiten, und jedes Gemisch von verschiedenen Contrapunkten wo möglich zu vermeiden, wie in Choral 2 Tab. 122.

Man bearbeitet auf diese Weise mehr für die Orgel als für den Gesang Choräle 4-, 3- und nur selten 2stimmig.

Ein 3stimmiges Beispiel, welches als Muster hier seinen Platz einnimmt, weil man es auch ohne Mittelstimme ausüben könnte, finden wir Fig 8 Tab. 116.

Andere Beispiele, welche figurirte Mittelstimmen enthalten, sind in Breslau von A. Hesse bei Leuckart erschienen.

Wenn die Ausführung nicht mehr in einer Stimme sondern bald in diese, bald in jene vertheilt ist, so kommt zu den bereits vorhandenen Regeln nur noch, daß man entweder in einer oder nur höchstens in zwei Stimmen gleichzeitig schneller fortschreitet als im canto fermo; denn wollte man in 3 Stimmen gleichzeitig schneller fortschreiten, so würde der Satz schwülstig sein.

Man betrachte und vergleiche den ausgeführten Choral Tab. 118 mit dem darunter stehenden.

Wiewohl bei'm ersten Choral im sechsten Takte die schnellere gleichzeitige Fortschreitung in den Stimmen etwas schwülstig erscheint, so wird man dennoch finden, daß der Choral weit schöner und kräftiger ist, als der

darunter stehende; denn der Sprung in der Altstimme im letztern Choral im dritten, und in der Tenorstimme im vorletzten Takte, so auch die Wiederholung des durchgehenden Tones im dritten, und in der Baßstimme im vorletzten Takte, lautet dem Gehör zuwider, noch mehr aber die Wiederholung der Töne vom dritten bis vierten Takte in der Altstimme.

Auf diese Art werden die Choräle gewöhnlich für 4 Singstimmen und zwar besonders alsdann bearbeitet, wenn Umstände es nothwendig machen, den einfachen Choral im gleichen Contrapunkt nicht anzuwenden.

In den meisten Fällen richtet man die Arbeit so ein, daß der cantus fermus entweder vom Sopran, Alt oder Tenor, und nur selten vom Baß ausgeübt wird.

Im Choral 1 Tab 120 ist der cantus fermus im Tenor, und im Choral 2 derselben Tabelle im Alt. Beide Choräle dürften jedoch wegen der darin vorhandenen Sprünge mehr für Instrumental- als Vokal-Musik geeignet sein.

Im Choral 1 Tab. 121 ist die Figur zur Ausführung aus dem Choral selbst gewählt. Wenn dieses stattfindet oder der Choral mit einer beliebigen und zwar feststehenden Notenfigur fortwährend ausgeführt werden soll, so ist es Regel, keine andere anzuwenden, sondern die Figur, sobald sie nicht in gerader Bewegung geht, in der Gegen- oder rückgängigen Bewegung, auch allenfalls mit Veränderung der Intervalle, anzuwenden.

Wie und auf welche Weise die Veränderungen der Intervalle stattfinden, dürfte leicht einzusehen sein, wenn ich bemerke, daß die Fig. 1 a Tab. 122, wenn es Umstände nothwendig machen, so verändert werden kann, wie bei b, c, d, e, f und g; denn sobald vom Gehör eine Notenfigur aufgefaßt ist, vernimmt es diese lieber als eine andere, wenn auch Umstände eine Veränderung der Intervalle erfordern. Man ist daher geneigter, eher den

mit b, c, d, e, f und g bezeichneten Takt eben so zu betrachten, wie bei a, als eine andere Notenfigur zu vernehmen.

Man bringt auch im Choral nicht überall die ganze zur Ausführung gewählte Figur an, sondern oft nur die erste Hälfte derselben, theils in der ähnlichen, theils in der unähnlichen Bewegung, wie in dem Choral Tab. 121, Takt 4, 5, 6, 9, 10 und 11.

Mit und ohne Vor-, Zwischen- und Nachspiel werden auf diese und noch andere Weise für die Orgel Choräle bearbeitet. Man wird es finden, wenn man noch den ersten Choral Tab. 117, in welchem der cantus fermus in der Tenorstimme ist, und den Choral Tab. 122, in welchem der cantus fermus in der Baßstimme ist, betrachtet und erwägt, daß dieser Choral hier 8 mal aufgenommen und auch theils 4-, theils 5stimmig in Mozart's „Zauberflöte" bearbeitet worden ist.

Will man auf diese Weise Choräle ausführen, welche gesungen werden sollen, so muß zu der Ausführung allemal ein anderer Text sein als zum Choral, und zwar muß in den Textesworten ein Ausspruch oder eine Meinung sein, welche durch die des Chorals bekräftigt wird, oder umgekehrt.

S. Bach hat uns davon die besten Muster geliefert, unter welchen ich nur des dritten Chorals aus seinen 8stimmigen Motetten erwähne, in welchen die Textesworte „ich lasse dich nicht" zur Ausführung sind, und zum Choral die: „weil du mein Gott und Vater bist" u. s. w.

Andere Beispiele finden wir noch von M. Kaehler Leipzig bei Peters, unter dem Titel „Orgel-Präludien" erschienen, in welchen 4 Choräle auf diese Weise, theils mit bestimmten, theils mit gemischten Notenfiguren ausgeführt sind, unter welchen im dritten Choral der cantus fermus in der Baßstimme ist.

Nicht jeder Choral kann seiner melodischen Folge

oder Länge und des darin vorherrschenden Charakters wegen figurirt oder ausgeführt werden, sondern nur diejenigen Choräle, deren einzelne Verse sehr faßlich und kurz sind.

Da in den meisten Fällen durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele die Choräle verlängert werden, so dürfte ein langer, besonders ernster Choral durch eine noch hinzukommende Länge leicht vermieden, und da der eine Choral sich leichter auf diese, der andere auf jene Weise ausführen läßt, so dürfte nothwendig werden

1) zu untersuchen, welche Melodien zur Bearbeitung am geeignetsten sind,

2) welche Art der Bearbeitung theils der Melodie, theils dem Zwecke gemäß sein dürfte.

Die zweckmäßigste Art von Bearbeitung dürfte allemal diejenige sein, welche durch den ganzen Choral bei einem Verse wie bei dem andern angewendet werden kann.

Da es sich mit den einzelnen Versen eben so wie mit den Chorälen verhält, indem nicht jede Art von Arbeit für den einen wie für den andern Vers passend ist, so wählt man sich diejenige Art, welche für alle Fälle die passendste und leichteste ist; denn wollte man den einen Vers auf diese, den andern auf jene Weise bearbeiten, so würde der Choral, auch selbst dann, wenn er dem Gehör nicht zuwider lautet, als ein mixtum compositum, aber nicht als etwas Ganzes, dem Charakter und Zwecke Gemäßes erscheinen.

Da zur systematischen Bearbeitung eines Chorals ein reiner, in allen einzelnen Theilen fehlerfreier rhetorischer Satz erforderlich ist, so wird man einsehen, daß man darin eine Vollkommenheit nur erst alsdann erreicht, wenn man sich in jeder Art von Bearbeitung der Choräle so lange übt, bis die eine oder die andere Art bei dem einen oder dem andern Choral dem Gehör als ein gelungenes, vollkommenes Ganzes erscheint.

Fünftes Kapitel.

Vom Vor-, Zwischen- und Nachspiel zu einem Choral.

§. 1.

Vom Vorspiel.

Jede Art oder Gattung von Musik, zu irgend einem feierlichen oder erfreulichen Zwecke, hat ihre besondern Vorspiele, welche dazu dienen, einzuleiten oder, besonders bei Vokal-Musiken, die Tonart des darauf folgenden Stückes in's Gehör zu prägen.

Bei Chorälen macht man einmal entweder ein der Sache angemessenes, in bloßen Accorden bestehendes, würdevolles Vorspiel, oder man spielt eine kürzere oder längere Fuge entweder aus dem Stegreif oder von einem guten Componisten, um den hierauf folgenden Choral damit einzuleiten. Da es indeß oft nothwendig ist, die Versammlung mit der Melodie des Chorals bekannt zu machen, so spielt man zum andern Male den Choral nicht einfach, sondern auf irgend eine Weise ausgeführt als Vorspiel, um damit zugleich die Feierlichkeit einzuleiten.

Als ein solches Vorspiel würden die Choräle Tab. 116, 117, 120, 121 und 122 benutzt werden können, so wie auch die schon angeführten Choräle von M. Kähler und A. Hesse.

Mit dem Vorspiele zu einem Choral verhält es sich anders. Es ist entweder mehr oder minder in sich abgeschlossen.

In einem wie in dem andern Falle beginnt man mit derjenigen Figur, womit der Choral ausgeführt wird, und macht entweder eine oder zwei Durchführungen nach Art eines Fugensatzes, welche entweder mehr oder minder in sich abgeschlossen erscheinen können, aber jedenfalls den Choral unmittelbar hierauf einleiten müssen, wie in dem Choral Tab. 121. Besteht aber die Ausführung in verschiedenartigen Figuren, so macht man, dem Charakter derselben gemäß, nur eine kurze Einleitung, wie in dem Choral Fig. 8 Tab. 116 und 122.

Auf diese und noch andere Art macht man Vorspiele zu Chorälen. Wie man dieselben in der Kammermusik für Gesang oder Instrumente den Umständen und Zwecken gemäß bearbeitet, an seinem Orte, und hier nur noch, daß der cantus fermus frei eintreten muß, während die andern Stimmen weiter moduliren, wie in sämmtlichen angeführten Beispielen.

§. 2.

Vom Zwischenspiel zu einem Choral.

Man bedient sich der Zwischenspiele, um nicht nur die einzelnen Sätze und Perioden mit einander harmonisch und melodisch zu verbinden, sondern auch, um dieselben, wenn es Umstände nothwendig machen, von einander so weit abzusondern, wie erforderlich ist, um die Wirkung jedes Satzes oder jeder Periode zu empfinden.

Sie erscheinen daher nicht als etwas für sich Bestehendes, sondern nur immer als eine Verlängerung der vorhergehenden Periode, oder als Vorbereitung und Einleitung dessen, was folgen soll.

Sie müssen jederzeit dem Inhalt der Textesworte so wie auch dem Charakter der Tonart und des Chorals gemäß sein. Man macht sie theils harmonisch, theils melodisch verschiedenartig.

Harmonisch bestehen sie oft nur aus einer einfachen Einleitung des folgenden Verses, wie die in dem dritten Choral Tab. 118 mit I. bezeichneten Zwischenspiele, oder sie bestehen nur aus einer einfachen Accordenfolge, wie die mit II. bezeichneten Zwischenspiele, unter welchen Umständen bei langsamem Tempo oft 2 Accorde ausreichen, wie das erste und dritte mit II. bezeichnete Zwischenspiel; mitunter verrichtet es auch wohl gar nur ein Accord von längerer Dauer, wie das fünfte mit II. bezeichnete Zwischenspiel.

Melodisch bestehen die Zwischenspiele mitunter nur aus einer diatonischen oder chromatischen Einleitung des folgenden Verses, unter welchen Umständen ihr Gehalt nur sehr gering ist. Noch öfter aber bestehen sie in Nachahmungen beliebiger oder schon vorhandener Notenfiguren, welche 2- und 3stimmig nach Umständen in jedem Intervall erfolgen können. Man bediente sich derselben wahrscheinlich zuerst bei den ausgeführten Chorälen, deshalb haben ältere Tonlehrer festgesetzt, damit der cantus fermus mit größerer Wirkung jedesmal anhebe, sie so einzurichten, daß derselbe frei anheben kann, und nicht verdeckt erscheint, wie in sämmtlichen mit III. bezeichneten Zwischenspielen.

Wiewohl man auch öfter den Choral verdeckt erscheinen läßt, wie im vierten Choral von M. Kähler, so steht dennoch fest, daß die Zwischenspiele nur auf die bereits angegebene Art mit denjenigen Figuren gemacht werden dürfen, womit der Choral ausgeführt ist, ausgenommen bei unausgeführten oder einfachen Chorälen, in welchen sie beliebig sein können.

Da man bei den ausgeführten Chorälen das Zeit-

maaß nicht gern unterbricht, so verweilt man nur einen Takt mit Harmonie bei den Fermaten, indem man jedoch melodisch fortfährt, um das Zwischenspiel daran zu reihen, welches nur $1\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, höchstens $4\frac{1}{2}$ Takte lang sein darf, damit es keine zu große Trennung der Verse veranlasse, und auch der Choral an und für sich als ein Ganzes erscheine.

In dem Choral Fig. 8 Tab. 116 betragen die Zwischenspiele nur $1\frac{1}{2}$ Takte, und im Choral Tab. 117 $1\frac{1}{2}$ auch $3\frac{1}{2}$ Takte, in dem Choral Tab. 121 $3\frac{1}{2}$ Takte, und in dem Choral Tab. 122 nur $1\frac{1}{2}$ Takte.

S. Bach hat in dem Choral seiner dritten 8stimmigen Motette sogar für den Gesang solche Zwischenspiele gesetzt, nach welchen der cantus fermus immer frei eintritt.

Auf diese hier angegebene Art bedient man sich der Zwischenspiele, welche bei den Bearbeitungen der Choräle, wie sie die Umstände erfordern, zu üben nicht ohne Nutzen sein dürften.

§. 3.

Vom Nachspiel.

Man bedient sich der Nachspiele, wenn Umstände erfordern, einen Choral oder ein anderes Tonstück zu verlängern, oder wenn man nicht mit dem Gesange enden will.

Es muß daher jederzeit dem Umstande und dem Charakter des Tonstücks gemäß weder zu lang noch zu kurz sein.

Bei Chorälen auf der Orgel bedient man sich derselben, um befriedigender als mit dem bloßen Choral zu enden, und macht den Umständen gemäß entweder einen ganzen oder halben Tonschluß, d. h. man endet entweder

früher oder später mit dem Nachspiele authentisch oder plagalisch, welches letztere besonders stattfindet, wenn das in unsern Tonarten gebräuchliche Subsemitonimodi störend einwirken würde.

Um mit den Nachspielen nicht zu lang zu werden oder erst aus der Haupttonart zu gehen, bedient man sich größtentheils nur des Orgelpunktes, und verlängert diesen nur so viel, wie nothwendig ist, um auf eine schickliche, dem Gehör befriedigende Weise zu enden.

Man kann daher füglich das letzte in dem dritten Choral Tab. 118—119 mit III. bezeichnete Zwischen- und das hierauf folgende Nachspiel zusammen als ein Nachspiel betrachten.

Wenn das Nachspiel besonders kurz sein soll, so bedient man sich auch nur, in den meisten Fällen, eines plagalischen Tonschlusses, wie am Ende des Chorals Tab. 121 und 122.

Soll es aber dagegen besonders lang sein, um eine Lücke von Zeit damit auszufüllen, so kann es mehr oder minder mit dem Choral zusammenhängen.

Wenn es mit dem Choral zusammenhängen soll, so darf es nur aus den Figuren bestehen, mit welchen der Choral ausgeführt ist, und keinen besonderen Einschnitt haben.

Wenn es aber nicht mit dem Choral zusammenhängen soll, so kann es, wie im vierten Choral von M. Köhler, besonders anheben, und aus willkürlichen Figuren oder einer besonderen kurzen Fuge bestehen. Ueberflüssige Länge vermeidet man, weil sie langweilt. Man bedient sich statt derselben eher eines anderen Tonstücks, und richtet im Allgemeinen die Nachspiele so ein, wie der Zweck und die Umstände sie nothwendig machen.

Wie sich's damit bei Vokal- oder Instrumentaltonstücken in der Figuralmusik verhält, an seinem Orte.

Sechstes Kapitel.

Vom vierstimmigen ungleichen und vermischten Contrapunkt, und von der Begleitung einer Figural-Melodie.

Der gleiche Contrapunkt ist größtentheils im Choral, und nur selten in der Figuralmusik üblich, weil nicht jeder melodische, geschwind vorübergehende Ton, welchen das Gehör als eine sogenannte durchgehende oder Wechselnote vernimmt, harmonisch begleitet wird.

Man bedient sich daher eher des ungleichen oder vermischten Contrapunktes, weil man nur diejenigen Töne einer Melodie harmonisch begleitet, welche als die wesentlichsten vernommen werden; denn die andern gehen entweder dem Gehöre zu schnell vorüber oder sie erscheinen demselben als eine bloße Ausfüllung der sonst vorhandenen melodischen Lücken, weshalb sie in den meisten Fällen keiner besondern harmonischen Begleitung bedürfen. Dagegen muß man bei jedem wesentlichen Tone in der Begleitung diejenige Harmonie, gleichviel in welcher Gestalt sie erscheint, vernehmen, welche dem Gehör am meisten Bedürfniß ist. Da sie auf keine Weise regellos sein darf, so sind für deren Tonfolge die schon früher ausgesprochenen Regeln auch hier anzuwenden.

Man hat daher

1) jede Melodie nur mit solchen Accorden und Gestalten derselben zu begleiten, die mit den vorhergehenden und folgenden sich auf das Beste vereinigen lassen.

2) Nur in der Accordenfolge die der Tonart fremden Töne anzuwenden, welche durchaus nothwendig werden; unter welchen Umständen nur die derjenigen Tonart angehörigen Töne angewendet werden dürfen, in welche die Melodie übergeht.

Beide Regeln müssen auf das genauste bei der Begleitung beobachtet werden, welche nach Umständen entweder mit Contrasubjekten oder auch oft nur mit bloßen Füllstimmen stattfinden kann.

Da man sich mehr oder minder der Contrasubjekte oder Füllstimmen nach Umständen bedient, so kann man bei 4 oder 5 Stimmen einmal lauter Contrasubjekte, zum andern Male lauter Füllstimmen, und endlich

3) nur ein auch zwei Contrasubjekte und so viel Füllstimmen haben, als man zu setzen im Stande ist.

Um zu zeigen, wie eine Melodie einfach oder reichhaltig begleitet werden muß, so bemerke ich, daß in dem Liede Tab. 82 bei'm Chorgesange dessen einfachste Begleitung am zweckmäßigsten sein dürfte, bei'm 4stimmigen Sologesang nach Umständen die erste Variation. Die zweite Variation würde, so schön sie sich auch ausnimmt, im Chore gar nicht, und auch nur für Solostimmen alsdann benutzt werden können, wenn die Textworte diese Accordenfolge erfordern.

Da bei'm 3- oder 4stimmigen Gesange, der harmonischen Folge wegen, nicht jede Stimme immer in dem Grade steigen oder fallen kann, wie der Ausdruck des Textes es erfordert, so muß durch die Accordenfolge Das ersetzt werden, was man so oft im Steigen oder Fallen der Töne bei den Textworten vermissen würde.

Da der einer Melodie eigenthümliche Charakter, wel-

cher zuerst und vor allem Andern fühlbar wird, dennoch durch eine Begleitung gehoben, aber auch beeinträchtigt werden kann, so dürfte es nothwendig werden, in den meisten Fällen die begleitenden Stimmen so einzurichten, daß sie zu dem Texte passen.

Da es vom Componisten abhängt, eine Melodie mit vielen oder wenigen Accorden zu begleiten, welches letztere das Beste sein dürfte, wenn man damit eben so viel und vielleicht noch mehr ausrichtet, als mit vielen Accorden, so bedient man sich einer größern Anzahl von Accorden nur alsdann, wenn die Begleitung der Melodie mit wenig Accorden zu einfach erscheinen würde, wie in Fig. 1 Tab. 98, wenn man die Melodie nur mit der tonischen und Dominanten-Harmonie begleitet hätte. Dagegen würde jede reichhaltigere Begleitung in dem zweiten Liede Tab. 82 und in den Liedern Tab. 83 am unrechten Orte sein.

Es kommt überhaupt am meisten darauf an, in wie weit die eine oder die andere Stimme vorherrschend oder untergeordnet sein soll. Die vorherrschenden Stimmen müssen melodischen Gehalt und Charakter haben, die untergeordneten dagegen nur einen einfachen melodischen, doch fehlerfreien Fluß, welcher, wo es Umstände nothwendig machen, durch Pausen unterbrochen und an jedem beliebigen Orte wieder angehoben werden kann.

In dem ersten Liede Tab. 82 und in dem Studentenliede Tab. 83, so wie auch in dem Chor von Winter Tab. 83 und in Fig. 1 Tab. 98, wird man einen ziemlich gleichen Gehalt in allen 4 Stimmen finden, und leicht unterscheiden, daß die Oberstimme nur um einen geringen Grad vorherrscht.

Dagegen ist in Weber's Arie Tab. 82 und in der von Mozart Tab. 84 die obere Stimme bedeutend vorherrschender, denn sie enthält den Charakter des Ganzen und läßt die andern Stimmen nur als Begleitung erscheinen.

Auf eine ähnliche Weise verhält es sich gewöhnlich bei andern Solo- oder Tanzstücken, in welchen der vorherrschende Charakter größtentheils in der Hauptstimme und nicht in den Nebenstimmen ist.

In den beiden Märschen Tab. 87 wird man empfinden, daß außer der ersten nur noch die dritte Stimme von oben einen geringen Grad vorherrscht. Im zweiten und dritten Theil der Frischka Tab. 89, im zweiten Theil der Ecossaise, und in dem ersten und zweiten Theil des Schottischen Tab. 89 sind die beiden obern Stimmen vorherrschend.

Dagegen ist nur die höchste Stimme vorherrschend in der Werbung Tab. 87, im Wallachischen Tab. 88, im ersten und letzten Theil der Frischka, im Tempête Tab. 90, im ersten Theil der Ecossaise und im Kosack Tab. 90.

In der Menuet aus Don Juan Tab. 91—95, so wie auch in der Polonaise Tab 96 ist, außer der ersten Stimme, bald diese bald jene vorherrschender als die andern Stimmen. Auf ähnliche Weise verhält es sich mit dem Walzer Tab. 97.

Da es nicht gleich ist, wie man die Melodie einrichtet, wenn auch die Harmonie derselben schön sein soll, indem manche an sich sehr schöne Melodie entweder nur eine einfache oder schlechte Harmonienfolge gestattet, so haben ältere Lehrer empfohlen, mit der Melodie gleichzeitig die Harmonie zu durchdenken, damit dieselbe so eingerichtet werden könne, daß die Accordenfolge weder zu einfach noch zu reichhaltig, aber doch so mannigfaltig erscheine, wie nothwendig ist, ein geübtes Gehör damit zu befriedigen.

Wechsel- und durchgehende Noten, überhaupt melodische Verzierungen, Läufe und Sprünge, haben sie empfohlen, entweder zu vermeiden, oder nur an denjenigen Orten zu setzen, wo sie der Charakter in jeder Beziehung

nothwendig macht, weil sie ihren Raum meistens auf Kosten der Harmonie einnehmen, indem sie dieselbe entweder beeinträchtigen, oder ganz und gar verdecken.

Aber eben so verhält es sich auch mit der Harmonie, wenn sie, wie öfter zu geschehen pflegt, auf Kosten der Melodie zu reichhaltig erscheint, oder, um dieselbe nicht zu verdunkeln, so einfach ist, daß man sie kaum bemerkt.

Wenn Melodie und Harmonie auf das geläuterte Kunstgefühl wirken und als ein Ganzes erscheinen sollen, so dürfte unter allen Umständen die Einrichtung des einen und andern nur so getroffen werden, wie nothwendig ist, daß das eine das andere nicht verdunkele, sondern vielmehr hebe und steigere. Nur auf diese Weise kann die Melodie durch die Harmonie und die Harmonie durch die Melodie in ihrer Kraft und Wirksamkeit der Art gehoben werden, daß man damit die dem Zwecke gemäße Wirksamkeit erreiche.

Einstimmige oder al unisono-Sätze können an jedem beliebigen Orte eines Tonstücks angebracht werden, auch, wo es nothwendig wird, unterbrochen; jedoch müssen sie auf das mindeste aus einer Folge von 2 Tönen bestehen, oder eine beliebige Anzahl von Takten haben, welche 2, 3 bis 4 Tonfüße enthalten. Wie und auf welche Weise sie am Anfange eines Tonstücks gebraucht werden, finden wir in Gluck's Ouverture zur „Iphigenia in Aulis" und in Mozart's Ouverture zum „Titus". Inmitten eines Tonstücks von mehreren guten Componisten findet man sie von verschiedener Länge, und auch mitunter in Opern, um Tonstücke mit einander zu verbinden.

Die allgemeine Regel ist die, unisono-Sätze so einzurichten, daß jede harmonische Begleitung unnöthig erscheinen und dem Gehör zuwider lauten würde; widrigenfalls ist es nur ein Satz, bei welchem die andern Stimmen fehlen.

Man vermeidet sie jedoch in den Füll- oder begleitenden Stimmen, und läßt sie nur immer als Vor- oder Zwischenspiel einzeln erscheinen, um entweder eine Lücke auszufüllen, oder den mehrstimmigen Satz damit zu heben.

So viel über die verschiedenen Arten im Style, welcher im Choral und in der Begleitung einer Figural-Melodie üblich ist; ein Mehreres hierüber bei den andern Zweigen der Tonsetzkunst.

Ende des ersten Bandes.

Gedruckt bei W. Franke, Neue Friedrichs-Straße Nr. 23.

Druckfehler.

Seite	1	Zeile	6 v. u. zu lesen Mesoides statt Meoides.
"	11	"	2 v. o. zu lesen als auch statt als.
"	11	"	19 u. 21 ist zu bemerken, daß die Benennung des Versfußes ⏑ – – (Bacchius, der Stürmer) oft dem Versfuße – – ⏑ (Antibacchius, der Schwerfall) beigelegt wird, und so umgekehrt.
"	11	"	6 v. u. steht Trybrachys statt Tribrachys.
"	32	"	21 v. o. zu lesen Tab. 100 statt Tab. 99.
"	37	"	15 v. o. zu lesen unter dem Hauptton statt unter den Hauptton.

Der

vollkommene Componiſt.

Deutliche Darſtellung

aller

Lehrſätze der Tonkunſt

von

Heinrich Birnbach.

Eigenthum des Verfaſſers.

Berlin, 1846.
In Commiſſion bei Stuhr, Schloßplatz Nr. 2.

Versuch
einer geordneten Lehre

der

Melodie, des einfachen und doppelten Contrapunktes, des Canons und der Fuge,

mit Beispielen in besondern Notentabellen

nebst

einem Anhange

über

Formen der modulatorischen Einrichtung und Bearbeitung der Tonstücke.

Zum

Selbstunterricht

für

Musiker und Dilettanten

von

Heinrich Birnbach.

Zweiter Band dieses Werkes u. vierter des „vollkommenen Componisten".

Berlin, 1846.
Eigenthum des Verfassers.

C

Bemerkungen.

In der Subscriptions-Eröffnung zeigte ich an, daß dies Werk 28 Druckbogen in großem Octave und 80 bis 90 Tabellen in Noten, großem Formate, stark werden sollte.

Da ich aber meiner achtungswerthen Subscribenten und auch meiner Kinder wegen, selbiges nicht im Mindesten beeinträchtigen wollte, so ist dasselbe, außer den 28 Druckbogen, 105 Notentabellen in großem Formate stark geworden.

Die Beispiele in den Tabellen sind von den besten Meistern, die Besten, welche vorgefunden werden konnten, und nur diejenigen davon aus Marpurg abgeschrieben, welche nicht in andern Werken vorzufinden waren, und nur eigen für Marpurg's Abhandlung über die Fuge gearbeitet zu sein scheinen.

Der Musiker muß sie kennen, um zu wissen, in wie weit sich dieser und jener Zweig der Tonsetzkunst ausdehnt.

Um das Studium der Tonsetzkunst durch unnöthiges Notenlesen nicht zu erschweren, habe ich, wo es die Umstände gestatteten, alle Stimmen in zwei Systeme, und zwar in Violin- und Baßschlüssel

übertragen, und nur an denjenigen Orten mehr Systeme und Schlüssel gebraucht, wo sie nothwendig sind, um die Stimmen von einander zu unterscheiden; denn die Erfahrung bestätigt, daß man nach längerem Studium weit leichter, als am Anfange, einen andern Schlüssel kennt und lesen lernt.

Dem mehrseitigen Verlangen, über den Umfang und die Schreibart der Instrumente Auskunft zu geben, konnte ich nicht genügen, weil es den Raum meines Werkes überstiegen haben würde.

Wenn ich auch Selbiges beeinträchtigen, und etwas über Instrumente vorbringen wollte, so wäre es, weil ich nur einen zu geringen Raum damit hätte einnehmen können, nur sehr mangelhaft geworden, um über diesen Gegenstand so ausführlich zu sein, wie nothwendig ist.

Wenn nichts fehlen soll, dürfte derselbe mindestens 6 bis 8 Druckbogen groß Octave und einige Notentabellen erfordern.

Ich bin gesonnen, ein solches Werk zu liefern, wenn Viele geneigt sein sollten, darauf zu subscribiren.

Der Subspriptions-Preis soll 20 Sgr., der spätere Ladenpreis das Doppelte betragen.

Der Verfasser.

Fortsetzung

des

Subscribenten-Verzeichnisses.

In Berlin.

Herr Daum, Componist aus Potsdam, gegenwärtig in Berlin.

" L. Dupré, Musikeleve und Sänger im Königlichen Domchor.

" Herbst, Hof-Postsecretair.

" v. Hippel, Königl. Preuß. Lieutenant.

" A. Kiekebusch, Lehrer.

Auswärtige.

" Carl, Hautbauist in Potsdam.

Herr A. Krug, junger Pianist und Eleve der Composition.

„ Stückrad, Musiklehrer in Gorgast.

Außer diesen noch einige unbekannte Auswärtige.

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite

4. Abschnitt. Vom doppelten Contrapunkt. Vorbericht . . . 201

1. Kapitel. Vom doppelten Contrapunkt in der ähnlichen Bewegung.

§. 1. Vom doppelten Contrapunkt in der Octave . . 203

§. 2. Vom dreifachen Contrapunkt in der Octave . . 207

§. 3. Vom vierfachen Contrapunkt in der Octave . . 210

§. 4. Vom doppelten und dreifachen Contrapunkt in der Quinte oder Duodezime 213

§. 5. Vom doppelten Contrapunkt in der Quarte oder Undezime 215

§. 6. Vom doppelten Contrapunkt in der Terze oder Dezime 217

§. 7. Vom doppelten Contrapunkt in der Sexte oder Terzdezime 219

§. 8. Vom doppelten Contrapunkt in der Septime oder Dezima-Quarta 221

§. 9. Vom doppelten Contrapunkt in der None oder Secunde 223

§. 10. Vom doppelten vermischten Contrapunkt 225

§. 11. Vom vierdoppelten vermischten Contrapunkt . . 227

2. Kapitel. §. 1. Vom doppelten Contrapunkt in der Gegenbewegung 229

§. 2. Vom dreifachen Contrapunkt in der Gegenbewegung 231

§. 3. Vom vierfachen Contrapunkt in der Gegenbewegung 232

Seite

3. Kapitel. Vom rückgängigen Contrapunkt.
§. 1. Vom einfachen rückgängigen Contrapunkt . . . 234
§. 2. Vom doppelten rückgängigen Contrapunkt . . . 236
4. Kapitel. Vom doppelten verkehrt-rückgängigen Contrapunkt oder vom rückgängigen Contrapunkt in der Gegenbewegung 237
5. Kapitel. Von der Versetzung einer Composition in verschiedene Bewegungen und deren Auflösung in verschiedene Contrapunkte . . . 241

5. Abschnitt. Vom Canon. Vorbericht 246
1. Kapitel. Vom Canon in ähnlicher Bewegung. Vorbericht 247
§. 1. Vom Canon im Einklang und in der Octave . . . 248
§. 2. Vom Canon in andern Intervallen 257
§. 3. Vom Canon per tonos. 261
2. Kapitel. Vom Canon in der Gegenbewegung.
§. 1. Vom 2stimmigen Canon 265
§. 2. Vom 3stimmigen Canon 268
§. 3. Vom 4stimmigen Canon 269
3. Kapitel. Vom rückgängigen Canon . . . 270
4. Kapitel. Vom rückgängigen Canon in der Gegenbewegung oder vom verkehrt-rückgängigen Canon 272
5. Kapitel. Vom Canon per augmentationem 273
6. Kapitel. Vom Doppel-Canon 276
7. Kapitel. Von der Auflösung eines Canons 281
8. Kapitel. Vom Canon polymorphus . . 283

6. Abschnitt. Von der Fuge. Vorbericht 289
1. Kapitel. Von den einzelnen Theilen einer Fuge.
§. 1. Von den Eigenschaften eines Fugensatzes oder Fugenthema's 291
§. 2. Einrichtung des Gefährten 293
§. 3. Von der Gegenharmonie 300
§. 4. Von der Zwischenharmonie 302
§. 5. Von der Durchführung des Fugenthema's u. dem Wiederschlage 304
§. 6. Vom Tonwechsel 310
2. Kapitel. Von der Fuge und deren Verfertigung, Vorbericht 311
§. 1. Von der 4stimmigen Fuge 313
§. 2. Von der Doppel-Fuge . 322

Seite
§. 3. Von der canonischen Fuge 326
§. 4. Von der 3 stimmigen Fuge 329
§. 5. Von der 2 stimmigen Fuge 332
§. 6. Von der Verfertigung einer Fuge 333
§. 7. Modulatorische Einrichtung einer Fuge 334
§. 8. Von der Bearbeitung einer Fuge 336
§. 9. Von der Singfuge . . . 338
§. 10. Von der canonischen oder fugirten Begleitung eines festen Gesanges 344
Anhang. 7. Abschnitt. Ueber Formen der modulatorischen Einrichtung und Bearbeitung der Tonstücke. Vorbericht 347
1. Kapitel. Von der Introduction 349
2. Kapitel. Modulatorische Einrichtung und Bearbeitung des ersten Tonstückes einer Sonate oder Symphonie in der harten Tonart 351
§. 1. Modulatorische Einrichtung und Bearbeitung des Thema's 351
§. 2. Modulatorische Einrichtung des ersten Theils eines größeren Tonstückes in der harten Tonart . . 355
§. 3. Vom zweiten Theil eines Tonstückes in der harten Tonart 364
§. 4. Vom dritten Theil eines Tonstückes in der harten Tonart 371
3. Kapitel. Von der Form und Bearbeitung eines Tonstückes in der weichen Tonart 375
§. 1. Modulatorische Einrichtung und Bearbeitung des ersten Theils 375
§. 2. Vom zweiten Theil oder Mittelsatz eines größeren Tonstückes in der weichen Tonart 379
§. 3. Vom dritten Theil eines Tonstückes in der weichen Tonart 384
4. Kapitel. Vom Rundgesang und Rondeau 390
§. 1. Vom Rundgesang . . . 390
§. 2. Aeltere Form eines Rondeau's 392

Seite

§. 3. Einrichtung und Folge der einzelnen Theile eines Rondeau's 392
§. 4. Neuere Form eines Rondeau's in der harten Tonart 394
§. 5. Neuere Form eines Rondeau's in der weichen Tonart 405

5. Kapitel. Von den andern zu einer Sonate oder Symphonie gehörigen Tonstücken 409
§. 1. Vom Adagio oder Andante 409
§. 2. Von der Romanze . . 410
§. 3. Einrichtung und Bearbeitung einer Menuett . . . 411
§. 4. Einrichtung und Bearbeitung der Variationen 413
§. 5. Vom Finale 415

8. Abschnitt. Vom Conzert. Vorbericht 416
§. 1. Vom ersten Tonstück eines Conzert's 417
§. 2. Von der Cadence . . . 420
§. 3. Vom Adagio oder Andante eines Conzertes . . 421
§. 4. Vom letzten Tonstück oder Rondeau eines Conzertes 422
§. 5. Vom Doppel-Conzert oder einer Conzert-Symphonie 424

9. Abschnitt. Von den Musikgattungen und dem Style derselben. Vorbericht 425
§. 1. Von der Kirchenmusik . 425
§ 2. Von der Kammermusik . 427
§. 3. Von der dramatischen Musik 429
§. 4. Von der Tanzmusik . . 430

Vierter Abschnitt.

Vom doppelten Contrapunkt.

Vorbericht.

Der doppelte Contrapunkt ist von dem einfachen Contrapunkt in der Art verschieden, daß bei'm einfachen nur entweder die Notengattung, oder der Styl, welcher vorherrschend darin ist, in Betracht kommt, während bei'm doppelten die Stimmen, in welchen die Contrasubjekte enthalten sind, so eingerichtet werden müssen, daß sie doppelt brauchbar seien.

Die doppelte Brauchbarkeit besteht hauptsächlich darin, daß jede Stimme eines Satzes, sie sei Tenor, Alt oder Sopran, auch als Baßstimme benutzt werden könne, ohne daß die andern Stimmen deswegen geändert werden dürfen und der Satz dadurch beeinträchtigt würde.

Bei'm einfachen Contrapunkt können daher die obern Stimmen nur der Art unter einander verwechselt werden, daß man die Sopran- oder Altstimme als Tenor, oder die Tenor- und Altstimme als Sopran benutzt.

Bei'm doppelten Contrapunkt aber muß jede Stimme nicht nur in der Versetzung, sondern auch in der Umkehrung, d. h. als Baßstimme zu brauchen sein, wenn der Satz ein doppelter Contrapunkt sein soll.

Da bei'm bloßen Hören eines Satzes nicht immer vernommen werden kann, ob diese oder jene Stimme auch als Baßstimme brauchbar sei, so erhält jeder Satz erst alsdann das Prädikat eines doppelten Contrapunktes, wenn die darin enthaltenen Contrasubjekte auch als Baßstimme benutzt worden sind.

Da nicht nur in 2-, sondern auch in 3- und 4stimmigen Sätzen jede Stimme als Baßstimme erscheinen kann, so sind dadurch doppelte, drei- und vierfache Contrapunkte, contrapunctus duplex, triplex und quadruplex entstanden.

Da bei 4 Stimmen oft nur 2 oder 3 Stimmen als Baßstimme benutzt werden können, so ist zwar der Contrapunkt 4stimmig, wenn aber von 4 Stimmen nur 2 auf einander folgend als Baßstimme erscheinen, doppelt, und erscheinen 3 als Baßstimme, dreifach, vierfach aber nur alsdann, wenn alle 4 Stimmen als Baß erschienen sind.

Die zum doppelten Contrapunkt gehörigen Stimmen, welche als Hauptstimme benutzt werden können, sind die Hauptstimmen oder Contrasubjekte, und die andern, wenn sie auch noch so gehaltreich sind, entweder nur Nebensubjekte oder Füllstimmen.

Da man sich bei den Umkehrungen eines Satzes oft nicht nur der geraden, sondern auch jeder andern melodischen Bewegung bedient, so sind 4 Hauptgattungen des doppelten, drei- und vierfachen Contrapunktes.

In die erste Gattung gehört derjenige Contrapunkt, in welchem die Stimmen bei der Umkehrung nur die gerade melodische Bewegung haben, contrapunctus in motu aequali oder motu recto.

In die zweite Gattung gehört derjenige doppelte Contrapunkt, in welchem die Stimmen bei der Umkehrung in der widrigen oder Gegenbewegung ausgeübt werden, contrapunctus duplex in motu contrario.

In die dritte Gattung gehört derjenige, bei welchem

die Stimmen nicht nur umgekehrt, sondern auch rückwärts ausgeübt werden, contrapunctus duplex retrogradus.

In die vierte Gattung endlich gehört der Contrapunkt, wenn die Stimmen bei der Umkehrung rückwärts in der Gegenbewegung ausgeübt werden, contrapunctus retrogradus contrario motu.

Da bei jeder Gattung die Umkehrung der Stimmen nicht allein in der Octave, sondern auch in jedem andern beliebigen Intervall stattfinden kann, so sind in derselben so viele Arten des doppelten Contrapunktes, als man Intervalle zählt.

Da jede Art ihre besondern Regeln hat, so muß auch besonders davon geredet werden, wenn die Lehre verständlich sein soll.

Erstes Kapitel.

Vom doppelten Contrapunkt in der ähnlichen Bewegung.

§. 1.

Vom doppelten Contrapunkt in der Octave.

Wenn bei der Wiederholung eines 2stimmigen Satzes die obere Stimme untere, und die untere Stimme obere sein kann, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen, so ist es ein doppelter Contrapunkt in der Octave, bei dessen Ver-

fertigung folgende Regeln genau zu beachten erforderlich sind, wenn die Stimmen in der Umkehrung dem Gehöre nicht zuwider lauten sollen.

1) Mit einer Octave, Terze oder Sexte anzufangen und auch zu enden.

2) Nur Terzen oder Sexten in gerader Bewegung zu setzen.

3) Sich eher der Gegen- und Seiten-, als der geraden Bewegung zu bedienen.

4) Jede ursprüngliche Quinte eines Accordes entweder nur im Durchgange zu gebrauchen, oder mit einer Dissonanz, gleichviel mit welcher, zu begleiten. Denn jede Quinte, welche durch die Umkehrung zur Quarte wird, klingt leer, wenn nicht eine Sexte oder Terze vorhergeht und folgt. Es muß daher eine Stimme, gleichviel welche, so lange am Orte bleiben, bis entweder auf eine Terze oder Sexte eine Quinte, oder auf eine Quinte eine Terze oder Sexte folgt.

5) Müssen Dissonanzen so viel als möglich gebraucht werden, um beiden Stimmen eine gewisse Regsamkeit zu geben; sie müssen aber jederzeit grammatisch richtig behandelt sein, wenn sie in keiner Stimme zuwider lauten sollen.

6) Muß die Dauer der Töne in den Stimmen verschiedenartig sein, damit man eine Stimme von der andern leicht unterscheide, welches besonders nothwendig wird, wenn die Umkehrung eines Satzes vom Gehör richtig aufgefaßt werden soll. Endlich

7) darf die Grenze der Octave nicht überschritten werden, wenn nicht die Oberstimme entweder 2 Octaven tiefer gesetzt werden soll, indem die tiefere am Orte bleibt, oder umgekehrt.

In Fig. 1 Tab. 123 erscheinen bei der Wiederholung des ersten und zweiten Theils die Subjekte umgekehrt.

Andere Beispiele, welche, um nicht zu viel Raum damit einzunehmen, als Uebung umzukehren empfohlen

werden, finden wir noch Tab. 104 Fig. 6 und 7, Tab. 105 Fig. 4 und 5, Tab. 106 Fig. 15—24, Tab. 107 Fig. 5, 11, 12 a und b und 13 b.

Beispiele, in welchen über die Octave hinaus gegangen ist, und die eine Stimme gegen die andere deswegen 2, auch wohl 3 Octaven höher oder tiefer bei der Umkehrung gesetzt werden müßte, finden wir Tab. 104 in Fig. 2, 3, 4, 5, 8 und Fig. 9 a und b, Tab. 105, Fig. 1, 2 und 3 a und b, Tab. 106 Fig. 14, Tab. 107 Fig. 13 a und Fig 14 a und b, Tab. 108 Fig. 4, Tab. 109 Fig. 2—5, 6 und 8, Tab. 110 Fig. 6 und Tab. 111 Fig. 5.

Um bei den Umkehrungen mit den Stimmen weder zu hoch noch zu tief zu kommen, so setzt man gewöhnlich die höhere eben so viel tiefer, als die tiefere höher, wie in Tab. 123 Fig. 2, in welcher der in der obern und untern Stimme aus 2 Takten bestehende Contrapunkt im dritten und vierten Takte umgekehrt erscheint, worauf gleich noch ein Contrapunkt von 4 Takten und dessen Umkehrung erfolgt.

Will man einen 2stimmigen doppelten Contrapunkt 3- oder 4stimmig machen, so kann es auf zweierlei Art stattfinden, indem man

einmal nur durch eine Nebenstimme die Lücken der Harmonie so gut als möglich auszufüllen, und derselben, so weit es die Umstände gestatten, einen melodischen Fluß zu geben trachtet. Als Beispiel sehe man Tab. 123 Fig. 2, in welcher die Mittelstimme bei der Umkehrung im dritten und vierten Takte beibehalten ist. Es verhält sich eben so mit den folgenden Takten, nur mit dem Unterschiede, daß auch beide Mittelstimmen unter einander versetzt worden sind.

Wiewohl es oftmals der Ausfüllung nicht bedarf, so bedient man sich dennoch bei'm 2stimmigen doppelten Contrapunkt mitunter einer, und auch mitunter zweier,

auch dreier Füllstimmen, um damit die contrapunktirenden Stimmen entweder zu unterstützen oder zu heben. Wir finden daher Tab. 105 Fig. 6 und Tab. 107 Fig. 6 durch eine Mittel-, und Tab. 107 Fig. 9 durch eine obere Füllstimme gehoben.

Zum andern Male wird ein Satz 3- oder 4stimmig gemacht, indem man bei einem 2stimmigen doppelten Contrapunkte entweder die untere oder obere Stimme, oder auch beide Stimmen, je nach Umständen, mit einer Terze oder Sexte darüber oder darunter begleitet. Diese Begleitung aber kann nur stattfinden, wenn in den contrapunktirenden Stimmen Terzen und Sexten in gerader Bewegung vermieden werden, und überhaupt nur die Gegen- und Seitenbewegung angewendet wird. In Tab. 107 Fig. 3 und Tab. 111 Fig. 6 ist die Oberstimme mit einer unteren Terze begleitet, und in Fig. 7 mit einer oberen Terze. In Tab. 123 Fig. 3 ist die untere Stimme mit einer oberen Terze begleitet, und endlich in Tab. 123 Fig. 4 und 5 ist die obere Stimme mit einer unteren Terze, und die untere Stimme mit einer oberen Terze begleitet. In den letzten beiden Figuren ist es gleichviel, welche man für die contrapunktirenden Stimmen oder für die zu denselben hinzugesetzten Terzen betrachtet.

Wenn man Tab. 123 Fig. 6 betrachtet und mit Fig. 5 vergleicht, so wird man finden, daß in beiden Figuren die äußeren Stimmen als Hauptstimmen betrachtet worden, die Mittelstimmen aber verschieden sind; dagegen wird man finden, daß die Mittelstimmen auch in Tab. 123 Fig. 5 als Hauptstimmen betrachtet, und in Tab. 124 Fig. 3 umgekehrt und mit 2 Nebenstimmen begleitet worden sind.

Diese Figuren mannigfaltiger zu bearbeiten und umzukehren, so wie auch andere Sätze der Art zu verfertigen, dürfte dem Studirenden empfohlen werden; denn Marpurg sagt in seiner Abhandlung über die Fuge S. 106:

„Dieser Contrapunkt ist der brauchbarste und nothwendigste „unter allen, und keiner kann den Titel eines Componisten „behaupten, ohne eine gehörige Wissenschaft und Fertigkeit „in demselben zu haben."

§. 2.

Vom dreifachen Contrapunkt in der Octave.

Jeder 3stimmige Satz, bei dessen Wiederholung einmal die obere, und zum andern Male die Mittelstimme als Baßstimme erscheint, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen, ist ein dreifacher Contrapunkt.

Tab. 124 Fig. 4 ist ein 3stimmiges Tonstück, in welchem jede Stimme als Ober-, Mittel- und Baßstimme mit ziemlich gleicher Wirkung erscheint.

Sobald von einem 3stimmigen Satze jede Stimme als Baßstimme brauchbar ist, so erhält auch jede Stimme dadurch eine dreifache Kraft, weil sie vorherrschender als eine solche ist, welche nur als Ober- oder Mittelstimme angewendet werden kann.

Will man sich davon überzeugen, so betrachte man noch folgende Beispiele, welche umzukehren dem Studirenden überlassen worden sind. Tab. 113 Fig. 21 und 25, Tab. 114 Fig. 3 a und b und Tab. 115 Fig. 2—5.

Um einen guten dreifachen Contrapunkt zu schreiben, dürften folgende Regeln bei dessen Verfertigung zu beachten empfohlen werden.

1) Muß jede Stimme entweder mit der Octave, oder Terze eines consonirenden Dreiklangs anfangen und endigen, mit der Quinte aber nicht, weil, wenn sie bei irgend einer Umkehrung in die Baßstimme zu stehen kommt, ein Quartenaccord vorhanden ist, welcher das Gehör am Anfange und Ende nicht befriedigt.

2) Muß auch inmitten eines Satzes jede ursprüngliche Quinte entweder mit einer Dissonanz begleitet, oder nur im Durchgange gebraucht werden, wie im ersten Theil Takt 2 und 4 der Menuet Tab. 124, und im zweiten Theil fast in sämmtlichen Takten; denn sonst befriedigt sie das Gehör nicht, und am wenigsten in der Baßstimme, weil ein Quartenaccord erscheinen würde, welcher entweder auflösen oder besonders fortschreiten muß, wenn er brauchbar sein soll.

Will man sich davon überzeugen, so kehre man Tab. 125 Fig. 1—3 um.

3) Müssen in 2 Stimmen sowohl stufen- als auch sprungweise auf einander folgende Quarten vermieden werden, denn sie erscheinen in der Umkehrung als dem Gehör widrige Quinten; und endlich

4) muß, um eine Stimme von der andern leicht zu unterscheiden, nicht nur eine verschiedenartige Dauer der Töne, sondern es müssen auch Dissonanzen so viel als möglich, jedoch richtig und gebunden angewendet werden, wodurch der dreifache Contrapunkt wegen der verschiedenen Accente auch eine dreifache Wirkung in jeder Stimme erhält.

Bei consonirenden Sätzen oder der Anwendung der bloßen Dreiklänge muß die Quinte aus bereits erwähnten Ursachen vermieden, und der Satz so gestellt werden, wie er sein würde, wenn man in Tab. 8 Fig. 5 und 7 bei'm ersten, dritten und fünften Accorde die zweite, bei'm zweiten, vierten, sechsten u. s. w. die dritte Mittelstimme von oben wegließe.

Bei den Septimen-Accorden würde man entweder die Quinte nur mit großer Vorsicht gebrauchen oder weglassen, und die Sätze so stellen müssen, wie sie sein würden, wenn man in Tab. 23 Fig. 7 die dritte und in Tab. 26 Fig. 1 und 6 die zweite von oben wegließe.

Der Satz Fig. 5 dürfte nicht für den doppelten

Contrapunkt geeignet sein, weil die Septime in eine Quinte auflöst, welche in der Baßstimme das Gehör nicht befriedigen würde. Will man daher eine Septime in der Baßstimme anwenden, so muß sie unbedingt in die Terze oder in den Grundton eines Accordes auflösen.

Wenn man nicht jede Stimme besonders fortschreiten lassen will, so kann man entweder die untere oder obere Stimme, wenn es die Umstände gestatten, mit einer untern oder obern Terze begleiten, in welchem Falle aber wenigstens in 2 Stimmen alle gleichartigen Fortschreitungen vermieden und Gegen- oder Seitenbewegungen angewendet werden müssen, wie in Tab. 111 Fig. 6 und 7 und Tab. 123 Fig. 3, welche umgekehrt werden können, ohne an ihrer Wirkung zu verlieren.

Wenn bei den Umkehrungen die eine oder die andere Stimme zu sehr in das höhere oder tiefere Gebiet der Töne kommen sollte, so muß man jede Stimme nur so viel Octaven höher oder tiefer setzen, wie nothwendig ist, um im Gebiete derjenigen Töne zu bleiben, deren man sich am häufigsten bedient.

Will man einen dreifachen Contrapunkt mit einer bloßen Füllstimme 4stimmig machen, so ist diese von den Regeln des dreifachen Contrapunktes ausgeschlossen, aber von den melodischen und harmonischen nicht, denn durch eine hinzukommende Stimme soll der Satz eher gehoben als beeinträchtigt werden.

In Fig. 4 Tab. 125 erscheint die Oberstimme als wesentlich, wiewohl sie nicht als Baßstimme anzuwenden ist, weil die meisten Töne darin als Quinte erscheinen, welche in der Baßstimme das Gehör nicht befriedigt. Eben so verhält es sich mit Fig. 1 Tab. 126, in welcher die obere Füllstimme wohl als Mittel-, aber nicht als Baßstimme gebraucht werden kann.

Jeder dreifache Contrapunkt würde zwar durch Hinzusetzung einer Ober- oder Mittelstimme 4stimmig gemacht

werden können, aber durch eine Baßstimme entweder selten oder gar nicht; denn entweder würde jede andere Stimme als Baß unbrauchbar, oder das Ganze ein vierfacher Contrapunkt sein.

Marpurg räumt zwar ein, daß ein dreifacher Contrapunkt und dessen Umkehrungen mit einer besondern Baßstimme begleitet werden darf, welche mit „basso continuo" bezeichnet wird, wie in Tab. 126 Fig. 2 und 3, indeß, da jede Verwechselung der obern Stimmen nur als Versetzung, und nicht als Umkehrung betrachtet wird, wenn die Baßstimme nicht mit inbegriffen ist, so gehören solche Sätze nur in den einfachen Contrapunkt.

So viel über den dreifachen Contrapunkt, dessen Uebung sehr empfohlen werden darf.

§. 3.

Vom vierfachen Contrapunkt in der Octave.

Wenn bei der öftern Wiederholung eines 4stimmigen Satzes die Sopran-, Alt- und Tenorstimme als Baß erscheinen kann, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen, so ist es ein vierfacher Contrapunkt in der Octave.

In der Menuet Tab. 127 beginnt der erste Theil mit einem Satz von 4 Takten, in welchen die letzten 2 Viertel des vierten Taktes als Zwischensatz oder Einleitung zur ersten Umkehrung erscheinen, welche, da sie nicht in der Haupttonart, sondern auf der Dominante stattfindet, als Transposition d. h. Versetzung zugleich erscheint, und im achten Takte mit den letzten 4 Achtelnoten die zweite Umkehrung herbeiführt, welche wieder in der Tonica ist, worauf die dritte wie die erste wieder in der Dominante erfolgt. Der zweite Theil besteht aus 3 vier-

stimmigen Tonfüßen, welche unmittelbar auf einander in allen Umkehrungen erscheinen. Der erste Tonfuß beginnt mit dem dritten Viertel des ersten Taktes, auf die beiden ersten als Zwischensatz erscheinenden, und endet mit dem zweiten Viertel des dritten Taktes, worauf die erste, zweite und dritte Evolution erfolgt.

Der zweite aus einem Takte bestehende Tonfuß beginnt mit dem dritten Viertel des neunten Taktes, und folgt nicht nur als Evolution, sondern auch als Transposition im zehnten, eilften und zwölften Satze, worauf ein Zwischensatz mit dem dritten Viertel des dreizehnten Taktes beginnt, und mit dem ersten des sechzehnten endet. Der dritte Tonfuß von 2 Takten beginnt mit dem vierten Achtel des sechzehnten Taktes, und folgt in allen Umkehrungen bis in den vierundzwanzigsten Takt, mit welchem der Schlußsatz des Tonstücks beginnt.

Bei einem vierfachen Contrapunkte kann jede Stimme einmal ganz besonders melodisch fortschreiten, zum andern Male können aber auch 2 Stimmen entweder mit einer untern oder obern Terze oder Sexte begleitet sein, wie es Umstände erfordern. Man betrachte Fig. 4 Tab. 123, und kehre dieselbe um.

Man bedient sich des vierfachen Contrapunktes auf eine oder die andere Art, und bringt solche Sätze, wie Fig. 2—4 Tab. 128, in gelehrten Tonstücken entweder gleich unmittelbar auf einander folgend, oder in verschiedenen Perioden des Tonstücks an, die Umkehrungen läßt man entweder auf einander folgend erscheinen, oder man trennt sie durch Zwischensätze.

Die Regeln über dessen Verfertigung sind keine andern, als die bereits bei'm doppelten und dreifachen Contrapunkt ausgesprochenen, deren Aufzählung hier nur unnöthige Wiederholung sein würde.

Da man aber dessenungeachtet bei der Bearbeitung eines vierfachen Contrapunktes nicht vorsichtig genug sein

kann, weil jeder Ton, welcher als ursprüngliche Quinte eines Accordes erscheint, in der Baßstimme nicht allemal das Gehör befriedigt, wie man in Fig. 5 Tab. 128 finden würde, wenn man die obere als Baßstimme brauchen wollte, so dürfte die Quinte mit einer Dissonanz zu begleiten, sehr empfohlen werden.

Um hiervon einen Beweis zu geben, betrachte man sämmtliche harmonische Sätze Tab. 8; man wird finden, daß die Töne, welche als Quinte erscheinen, in der Baßstimme das Gehör nicht befriedigen würden. Dagegen sind folgende Sätze im vierfachen Contrapunkt sehr gut brauchbar, als: Fig. 2 Tab. 19, Fig. 6 ohne zweite Stimme von oben, Fig. 7 und 12 Tab. 23, Fig. 1, 6, 7, 8 und 9 Tab. 26; Tab. 31 sämmtliche mit einem * bezeichneten Beispiele; Tab. 45 Fig. 3—6, Tab. 48 Fig. 1—6, deren Evolutionen mit Buchstaben bezeichnet sind.

Aeltere Lehrer gaben die Regel, bei'm doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkt mit der einen und andern Stimme früher oder später anzufangen, theils um die Sache zu erleichtern, theils weil eine Stimme, wenn sie später als der Satz anfängt, mehr bemerkt wird. Da es aber von Umständen und der freien Willkür abhängt, an jedem beliebigen Orte mit dieser oder jener Stimme zu beginnen, so kann dieses Verfahren nicht als Regel, sondern nur als Ausnahme oder Willkür auf- und angenommen werden.

So viel über den vierfachen Contrapunkt, dessen längere Uebung nöthig ist, weil 4 Stimmen, wovon jede als Baßstimme brauchbar sein soll, nicht leicht zu verfertigen sind; denn die Erfahrung bestätigt, daß eine, wenn auch ganz einfache Melodie, oft wohl als Ober- oder Mittelstimme, aber selten als Baßstimme brauchbar ist.

Indeß dürfte es sehr gut sein, vorher den doppelten und den dreifachen Contrapunkt zu üben, alsdann wird

der vierfache um so leichter, worin eine Kenntniß und Gewandheit besonders nothwendig wird, um die anderen Gattungen desselben oder die canonische Schreibart zu erlernen.

§. 4.

Vom doppelten und dreifachen Contrapunkt in der Quinte oder Duodezime.

Wenn von einem 2stimmigen Satze bei der Umkehrung die obere Stimme eine Quinte oder Duodezime tiefer gesetzt ist, indem die untere am Orte bleibt, oder die untere so viel höher, indem die obere am Orte bleibt, so ist ein doppelter Contrapunkt in der Quinte oder Duodezime. Wir finden, daß die obere Stimme der Fig. 6 Tab. 128 in evolutio I. eine Duodezime tiefer, und die untere in evolutio II. so viel höher ausgeübt wird, indem in I. die untere, und in II. die obere Stimme am Orte bleibt.

Da bei den Umkehrungen eine Stimme die andere nicht überschreiten darf, so steht fest, daß beide Stimmen des Satzes auf das höchste eine Duodezime von einander entfernt sein dürfen.

Wenn dagegen 2 Stimmen am Orte bleiben können, indem man eine dritte entweder eine Quinte oder Duodezime höher oder tiefer versetzen kann, oder umgekehrt, so ist es ein dreifacher Contrapunkt in der Quinte oder Duodezime. Man betrachte Fig. 1 Tab. 129; in evolutio I. finden wir die obere Stimme eine Duodezime tiefer versetzt, indem die unteren am Orte bleiben, und in evolutio II. die untern beiden so viel höher, indem die obere am Orte bleibt.

Will man die Stimmen nur statt eine Duodezime eine Quinte höher oder tiefer versetzen, so muß die Stimme,

welche am Orte bleiben sollte, wie in I. eine Octave tiefer versetzt werden, oder wie in II. eine Octave höher.

Eben so verhält es sich mit dem dreifachen Contrapunkt Fig. 2 Tab. 129.

Will man wissen, was für Intervalle durch die Versetzung in die Quinte oder Duodezime zum Vorschein kommen, so vergleiche man beide Notenreihen Tab. 130 Fig. 1. In der einen, gleichviel in welcher, erscheinen die Töne in ihrer wahren Gestalt, und in der andern, darunter oder darüber, in der Umkehrung. Auch ist mit Chiffern bezeichnet, welche Intervallen entstehen, wenn man von 2 Tönen den einen am Orte läßt, und den andern eine Duodezime höher oder tiefer setzt.

Da aus dem Einklang eine Quinte, aus der Secunde eine Quarte, aus der Terze wieder eine Terze, aus der Sexte eine Septime u. s. w. durch die Umkehrung wird, so dürften folgende Regeln bei der Verfertigung zu beachten nothwendig sein.

1) Den untern Ton einer Secunde auf eine oder die andere Weise vorzubereiten und eine Tonstufe abwärts aufzulösen.

2) Auf eine Quarte immer eine Terze folgen zu lassen, dieselbe mag in der untern Stimme als Dissonanz erscheinen, wie in Fig. 6 Tab. 128, oder in der obern, wie in evolutio I., gleichviel, so kann sie sowohl mit als auch ohne Vorbereitung angewendet werden.

3) Entweder den untern Ton einer Sexte durch eine tiefere, oder den oberen einer Septime durch eine höhere Terze vorzubereiten, wie in Fig. 1 Tab. 129 in den beiden obern, und in evolutio I. in der obern und untern Stimme, so auch in Fig. 2.

4) Alle anderen Dissonanzen entweder gar nicht oder doch nur als durchgehende Töne anzuwenden.

Da die Terze auch in der Umkehrung zur Terze wird, so dürfte sie in diesem Contrapunkt, als in der Mitte ste-

hend, das brauchbarste Intervall sein, und auf jede Dissonanz, gleichviel, stufen- oder sprungweise erfolgen können. Dagegen kann man andere Intervalle nur mit Vorsicht gebrauchen, wenn der Contrapunkt bei der Umkehrung dem Gehör nicht zuwider sein soll.

Wie und auf welche Weise indeß noch dieses oder jenes Intervall, und überhaupt, welche Intervalle im Allgemeinen bei diesem Contrapunkte theils mit, theils ohne Vorbereitung angewendet werden können, dürfte bei weitem mehr durch Versuche und fleißiges Ueben ermittelt, als mit Genauigkeit angegeben werden können.

Da man die doppelten und dreifachen Contrapunkte dieser Art noch 4stimmig ausübt, so bemerke ich, daß, wenn von 3 Stimmen 2 in Terzen oder Sexten gehen, die vierte einen besondern melodischen Gang haben muß, wie in Fig. 6 Tab. 123. und in Fig. 3 Tab. 124.

Wenn dagegen bei einem doppelten Contrapunkte dieser Art Terzen und Sexten vermieden sind, so kann man oftmals zu der untern Stimme eine obere, und zu der oberen eine untere Terze, wie in Fig. 5 Tab. 123, hinzufügen.

§. 5.

Vom doppelten Contrapunkt in der Quarte oder Undezime.

Wenn man bei der Umkehrung eines 2stimmigen Satzes die untere Stimme eine Quarte oder Undezime höher findet, indem die obere am Orte bleibt, oder die obere so viel tiefer, indem die untere am Orte bleibt, so ist es ein doppelter Contrapunkt in der Quarte oder Undezime.

Wir finden, daß von Fig. 2 a und 3 a Tab. 130

bei b die untere Stimme eine Undezime höher versetzt ist, indem die höhere am Orte bleibt, dagegen ist bei c die obere nur eine Quarte tiefer, und die untere aber eine Octave höher versetzt. In Fig. 1 Tab. 131 finden wir, bei dessen erster Umkehrung, die untere Stimme eine Undezime höher versetzt, indem die obere am Orte bleibt; bei dessen zweiter Umkehrung ist es umgekehrt.

Die Grenze dieses Contrapunktes ist die Undezime. Es darf daher eine Stimme von der andern sich nicht über die Undezime entfernen, widrigenfalls bei der Umkehrung die Stimme, welche am Orte bleiben sollte, — wenn es die untere ist — eine Octave höher setzt, und die obere eine Undezime tiefer oder umgekehrt.

Bei der Umkehrung in die Undezime wird aus dem Einklang eine Quarte, aus der Secunde eine Terze, aus der Quarte eine Octave, aus der Quinte eine Septime, und endlich aus der Sexte wieder eine Sexte u. s. w., wie man in Fig. 2 Tab. 131 ersieht, wenn man die Intervallen im obern Systeme mit denen im untern Systeme vergleicht.

Es werden daher bei der Verfertigung eines Contrapunktes in der Quarte oder Undezime folgende Regeln nothwendig.

1) Den Contrapunkt mit einer Sexte anzufangen und zu endigen.

2) Nur Sexten in beiden Stimmen als wesentliche Töne, dagegen alle andern nur als durchgehende oder der Harmonie fremde anzuwenden.

3) Muß jeder Dissonanz eine Sexte vorhergehen und folgen, unter welchen Umständen entweder

A) jede Dissonanz in der Oberstimme durch die Sexte vorbereitet werden muß, wie in Fig. 2 Tab. 130 vom vierten Takte an, oder

B) wenn sie frei eintritt, muß derselben eine Sexte vorhergehen, wie in den 3 ersten Takten derselben Figur,

gleichviel, ob die Dissonanz in der untern oder der obern Stimme vorkommt.

4) Muß jede Dissonanz in eine Sexte auflösen.

Bei der Auflösung der Septime muß der Grundton am Orte bleiben, wie in Fig. 2 Tab. 130 Takt 4, 5 u. s. w., und ist es eine Secunde oder andere Dissonanz, so muß der Grundton sich fortbewegen, um entweder die höhere oder tiefere Sexte des Tones zu ergreifen, in welchem die Dissonanz auflöst, wie in Fig. 1 Tab. 131 Takt 7—10.

Auf eine andere Weise dürfte nicht verfahren werden können, wenn die Töne in beiden Stimmen auch bei der Versetzung in die Undezime dem Gehöre nicht zuwider sein sollen.

Bei dem Contrapunkt in der Quarte oder Undezime werden größtentheils nur 2stimmige Sätze ausgeübt, weil es mit Schwierigkeiten verbunden ist, den Contrapunkt 3- oder 4stimmig zu machen, welches auf keine andere Weise würde stattfinden können, als bei dem Contrapunkt in der Quinte oder Duodezime.

Welche Dissonanzen oder Consonanzen, und wie mannigfach dieselben im Ganzen angewendet werden können, dürfte bei weitem weniger festzustellen, als durch Versuche und Uebung in diesem Contrapunkte zu ermitteln sein.

§. 6.

Vom doppelten Contrapunkt in der Terze oder Dezime.

Wenn bei der Umkehrung eines 2stimmigen Satzes die untere Stimme eine Dezime höher gesetzt worden ist, indem die obere am Orte bleibt, oder die obere so viel tiefer, indem die andere am Orte bleibt, so ist es ein doppelter Contrapunkt in der Terze oder Dezime.

In den meisten Fällen wird ein solcher Contrapunkt nach Art eines 2stimmigen Satzes entworfen, in welchem zu jeder Stimme eine obere oder untere Terze hinzugefügt werden kann. Sobald man daher die Stimmen in die Dezime versetzen will, so wird nur, wenn es die untere Stimme betrifft, die obere Terze ausgeübt, und betrifft es die obere, die untere.

Am deutlichsten wird die Anschauung, wenn ich bemerke, daß in Fig. 3 Tab. 131 die beiden Mittelstimmen als Hauptsatz, die untersten beiden als erste, und die obersten beiden als zweite Umkehrung betrachtet werden können. Die Grenze dieses Contrapunktes ist die Dezime.

Was für ein Intervall aus jedem Intervalle durch die Umkehrung zum Vorschein kommt, sobald es eine Dezime höher oder tiefer umgekehrt wird, ersieht man in Fig. 1 Tab. 132.

Es entstehen daraus folgende Regeln bei der Verfertigung:

1) Dürfen in den Stimmen, welche in die Dezime versetzt werden sollen, weder auf einander folgende Terzen noch Sexten vorkommen, weil bei der Versetzung in die Dezime aus Terzen solche Octaven, und aus Sexten solche Quinten zum Vorschein kommen würden, welche dem Gehör zuwider sind.

2) Darf die Quarte, Septime und None nur im Durchgange gebraucht werden, und müssen entweder abwärts gehen oder am Orte bleiben, indem die andere Stimme fortschreitet.

3) Muß bei einer Quarte der untere Ton als Dissonanz betrachtet und aufgelöst werden, weil sie durch die Umkehrung zur Septime wird, welche regelrecht abwärts gehen muß.

Diese Regeln dürften am leichtesten anzuwenden sein, wenn der Contrapunkt auf die bereits ausgesprochene Art angefertigt wird.

Besonders anschaulich werden sie, wenn ich bemerke, daß man in Fig. 4 und 5 Tab. 123 die beiden äußeren Stimmen als Hauptsatz, und die beiden Mittelstimmen als deren Versetzung betrachten kann.

Man würde aber auch bei einem solchem Contrapunkte nur nöthig haben, entweder zu der obersten Stimme eines doppelten Contrapunktes in der Octave eine untere, wie in Fig. 6 Tab. 111, oder zu dessen unterer Stimme eine obere Terze hinzuzufügen, wie in Fig. 3 Tab. 123.

Die hinzugefügte Terze würde als Versetzung in die Dezime angewendet werden können, wenn man die eigentliche Hauptstimme wegließe.

Da jeder Satz oder Contrapunkt, dessen Stimmen in die Dezime versetzt werden können, nur aus hinzugefügten Terzen besteht, und ohne diese das Gehör nicht leicht befriedigen möchte, so giebt es entweder gar keinen selbstständigen oder nur bedingungsweise einen doppelten Contrapunkt in der Terze oder Dezime, welcher nur aus dem doppelten Contrapunkt in der Octave entstanden ist, dessen Stimmen mit oberen oder unteren Terzen begleitet werden können.

Durch Anfertigung eigener Beispiele wird man sich davon überzeugen, wie sehr brauchbar jeder Contrapunkt in der Octave ist, wenn er sich auch in die Dezime umkehren läßt.

§. 7.

Vom doppelten Contrapunkt in der Sexte oder Terzdezime.

Wenn bei der Wiederholung eines 2stimmigen Satzes entweder die untere Stimme eine Sexte oder Terzdezime höher, oder die obere so viel tiefer gesetzt worden ist, während im ersten Fall die obere, und im zweiten die un-

tere am Orte bleibt, so ist es ein doppelter Contrapunkt in der Sexte oder Terzdezime.

Es verhält sich damit eben so, wie mit dem Contrapunkt in der Dezime, nur mit dem Unterschiede, daß bei dem Contrapunkt in der Dezime wo möglich die untere Stimme mit einer obern, und die obere mit einer unteren Terze begleitet sein muß, indem bei diesem Contrapunkte die untere mit einer untern, und die obere mit einer obern Terze begleitet werden muß, damit die Umkehrung leicht in die Sexte oder Terzdezime stattfinden kann.

In Fig. 2 Tab. 132 sind die beiden Mittelstimmen die Hauptcompositionen, die beiden untersten und obersten die Umkehrungen. Es erscheint darin die obere Mittelstimme eine Terzdezime tiefer, und die untere Mittelstimme so viel höher; — wie man bei der Vergleichung finden wird.

Die Grenze dieses Contrapunktes ist die Terzdezime, welche wegen ihres an sich bedeutenden Umfanges wohl so leicht nicht überschritten werden dürfte.

Da, wie man in Fig. 3 Tab. 132 ersieht, durch die Umkehrung aus dem Einklang eine Sexte oder Terzdezime, aus der Secunde eine Quinte, aus einer Terze eine Quarte, aus einer Quarte eine Terze, aus einer Quinte eine None, aus einer Sexte eine Octave, und endlich aus einer Septime wieder eine Septime wird, so dürften folgende Regeln bei der Verfertigung eines solchen Contrapunktes zu beachten nothwendig werden.

1) Müssen in beiden contrapunktirenden Stimmen weder auf einander folgende Terzen noch Sexten angewendet werden, weil die erstern zu Quarten, und letztere zu Octaven werden.

2) Müssen alle wesentlichen Töne des Satzes consonirend sein, und Dissonanzen nur im Durchgange gebraucht werden, und endlich

3) muß eine Octave oder eine Sexte jeder Dissonanz vorausgehen und folgen, gleichviel, ob sie vorbereitet ist oder frei eintritt. In beiden Fällen muß sie jedoch regelrecht aufgelöst werden, indem die andere Stimme am Orte bleibt oder stufen- und sprungweise nach Umständen fortschreitet.

Wie man sowohl consonirende als auch dissonirende Töne noch in diesem Contrapunkte anwendet, dürfte leichter durch Versuche ermittelt, als festgestellt werden können. Daher bemerke ich nur noch, daß dieser Contrapunkt, wie der in der Terze oder Dezime, aus dem Contrapunkt in der Octave entstanden ist, und an seinem Orte in gut gearbeiteten Tonstücken sehr brauchbar sein dürfte.

§. 8.

Vom doppelten Contrapunkt in der Septime oder Decima Quarta.

Wenn bei der Wiederholung eines 2stimmigen Satzes die untere Stimme eine Septime oder Decima Quarta höher gesetzt ist, indem die obere am Orte bleibt, oder die obere so viel tiefer, indem die untere am Orte bleibt, so ist es ein doppelter Contrapunkt in der Septime oder Decima Quarta.

Wenn man von Fig. 4 Tab. 132 die obersten oder untersten beiden Stimmen für die Hauptcomposition betrachtet, so sind im ersten Falle die untersten beiden die Umkehrung, und im zweiten die obern beiden.

Die Grenze dieses Contrapunktes ist die Septime; wenn diese überschritten wird, so muß die obere Stimme eine Decima Quarta tiefer gesetzt werden, indem die untere am Orte bleibt, oder umgekehrt, wie in Fig. 5 Tab. 132, wenn man die obern beiden Stimmen als Hauptcompo-

sition, und die untern beiden als Umkehrung betrachtet, oder umgekehrt.

Da bei den Umkehrungen aus dem Einklang eine Septime, aus der Secunde eine Sexte, aus der Terze eine Quinte, und endlich aus der Quarte wieder eine Quarte wird, wie man in Fig. 6 Tab. 132 bei der Vergleichung findet, so sind folgende Regeln bei der Verfertigung zu beachten:

1) Muß der Satz mit einer Terze oder Quinte anfangen und endigen.

2) Muß bei einer Quarte, wenn der obere Ton als Dissonanz erscheint, dieselbe in eine Terze aufgelöst werden, und wenn der untere Ton als Dissonanz erscheint, in eine Quinte. Man sehe Fig. 4 Tab. 132 Takt 1—4.

3) Muß eine Sexte als Dissonanz erscheinen und in eine Quinte aufgelöst werden, weil sie bei der Umkehrung als eine Secunde erscheint, welche in eine Terze aufgelöst werden muß. Man sehe Takt 5—8 Fig. 4 Tab. 132.

Da bei dem Contrapunkte in der Septime die Quarte wieder zur Quarte wird, so ist sie, als in der Mitte stehend, das brauchbarste Intervall, muß aber, wie jedes andere, mit vieler Vorsicht angewendet werden, damit die Consonanzen, wenn sie in der Umkehrung als Dissonanzen erscheinen, dem Gehör nicht zuwider lauten.

Von diesem an sich schwierigen Contrapunkte sind Beispiele sehr selten. Das einzige in „Marpurg's Abhandlung über die Fuge", hier Fig. 5 Tab. 132, hat auch nicht einmal den Werth des vorhergehenden Beispiels.

Kirnberger und Albrechtsberger erklären in ihrer Lehre, daß dieser Contrapunkt nicht unter die brauchbaren gehöre, wahrscheinlich, weil sich zu Wenige bemüht haben, etwas darin zu leisten; was auch wohl überhaupt nur durch ein fleißiges Ueben möglich werden dürfte.

§. 9.

Vom doppelten Contrapunkt in der None oder Secunde.

Wenn bei der Wiederholung eines 2 stimmigen Satzes die obere Stimme eine None tiefer erscheint, indem die tiefere am Orte bleibt, oder umgekehrt, so nennen es die Musiker einen Contrapunkt in der None oder Secunde.

In Fig. 7 Tab. 132 sind die obern beiden Stimmen die Hauptcomposition, und die untern beiden die Umkehrung, oder umgekehrt.

Eben so verhält es sich mit dem zweiten Beispiel Fig. 1 Tab. 133.

Die None ist die Grenze dieses Contrapunktes, welche auf keine Weise überschritten werden darf, weil man über eine None hinaus die Stimmen nicht leicht versetzt.

Da bei der Umkehrung aus dem Einklang eine None, aus der Secunde eine Octave, aus der Terze eine Septime, aus der Quarte eine Sexte, und endlich aus der Quinte wieder eine Quinte wird, so wird man leicht einsehen, daß die Quinte, als in der Mitte stehend, das brauchbarste Intervall ist. Es muß daher

1) einer Secunde, Terze und Sexte größtentheils eine Quinte vorhergehen und folgen, gleichviel, welche Stimme von beiden auf- oder abwärts gehe oder am Orte bleibe.

2) Muß die Quarte, Septime und Octave durch die Quinte vorbereitet, und indem sie eine Stufe abwärts geht, wieder in eine Quinte aufgelöst werden.

Eine andere Anwendung der Intervallen dürfte entweder gar nicht oder nur alsdann stattfinden, wenn der Satz auch bei den Umkehrungen dem Gehör nicht zuwider lautet.

Da eine Quinte, wenn sie als Vorbereitung und Auf-

lösung einer Dissonanz gebraucht wird, nur selten das Gehör befriedigt, so bedienen sich die Tonsetzer bei diesem Contrapunkte der sogenannten Neben- oder Ausfüllstimmen.

In Fig. 2 Tab. 133 ist zu der Hauptcomposition der obern beiden Stimmen der Baß als Füllstimme. In der ersten Evolution erscheint die Sopranstimme im Baß, indem die frühere Mittelstimme als obere am Orte bleibt, und noch eine neue Füllstimme in der Mitte erscheint. In der zweiten Evolution erscheint die Mittelstimme eine Secunde höher, die obere 2 Octaven tiefer, und eine neue Füllstimme als Mittelstimme.

Die Füllstimme kann allemal beliebig gesetzt werden, jedoch muß sie so einzurichten sein, daß nicht nur jede im Contrapunkte vorkommende harmonische Lücke damit gedeckt werde, sondern auch, daß man sie von den contrapunktirenden Stimmen leicht unterscheide.

Marpurg sagt: Der Contrapunkt in der None gehört zu den schwierigsten, deswegen erfordert derselbe auch die meiste Uebung, welche nothwendig wird, wenn man beabsichtigt, die Steifheit im Schreiben zu verlieren und sowohl denselben, als auch jeden andern Contrapunkt gediegen verfertigen und an seinem Orte benutzen zu wollen.

Anmerkung. Wie und auf welche Weise übrigens außer den hier angegebenen Regeln das eine oder das andere Intervall in dem einen oder dem andern Contrapunkte noch behandelt werden kann, dürfte leichter durch Versuche zu ermitteln, als festzustellen sein.

Die Alten hatten über jeden bisher erwähnten Contrapunkt sehr viele Regeln, von welchen ich nur, theils weil sie ermüden, theils weil sie nicht im Gedächtniß bleiben, diejenigen angeführt habe, welche alle andern unnöthig machen; denn zu viele Regeln dürften auch im Allgemeinen die Sache nur erschweren, folglich nur unnöthige Länge veranlassen und unnöthig Raum einnehmen.

§. 10.

Vom doppelten vermischten Contrapunkt oder vom Contrapunkt in verschiedenen Intervallen.

Da man bei einem dreidoppelten Contrapunkte nicht immer die Stimmen in die Octave umkehrt, sondern nach Umständen von 3 nur 2 Stimmen, die eine in dieses und die andere in jenes Intervall versetzt, so ist durch dieses Verfahren eine Setzart entstanden, welche nur im drei- oder vierfachen Contrapunkte angewendet werden kann, und wegen ihrer verschiedenartigen Umkehrung doppelt vermischter Contrapunkt, contrapunctus mixtus compositus, genannt wird.

Wenn man Fig. 5 Tab. 115 als die Hauptcomposition betrachtet, so findet man, daß in Fig. 6 als Umkehrung der cantus fermus eine Octave tiefer, die Mittelstimme eine Terze, und die untere Stimme eine Duodezime höher versetzt ist. Will man, so kann man auch Fig. 6 als die Hauptcomposition, und Fig. 5 als die Umkehrung betrachten.

Dagegen finden wir die Hauptcomposition Fig. 3 Tab. 133 folgender Gestalt umgekehrt: in evolutio I. die beiden obern Stimmen eine Octave tiefer und die untere eine Quinte höher; in evolutio II. die untere am Orte bleibend und die obere eine Duodezime tiefer; in evolutio III. die obern beiden eine Octave tiefer und die untere eine Dezime höher; und endlich in evolutio IV. die obern beiden eine Dezime tiefer und die untere am Orte bleibend. Man vergleiche sämmtliche Umkehrungen mit der Hauptcomposition.

Marpurg stellt als allgemeine Regel auf:

1) in den verschiedenen Stimmen nur consonirende Töne anzuwenden, und

2) die Septime, so wie jedes andere dissonirende Intervall, mit besonderer Vorsicht anzuwenden.

Ein solcher doppelt vermischter Contrapunkt kann übrigens auf zweierlei Art verfertigt werden.

Die erste Art, worüber bis jetzt nur in Lehrbüchern abgehandelt worden ist, besteht darin, daß man einen 2stimmigen Satz nach dem Contrapunkt ad octavam entwirft, zu dessen Stimmen, wo möglich, obere und untere Terzen oder Sexten hinzugefügt werden können. Diese kann man alsdann benutzen, wenn man die Stimmen in ein anderes Intervall umkehren will. Man kann auch noch eine besondere dritte Stimme setzen, welche, sie mag dem Contrapunkt angehörig oder nur Füllstimme sein, jedoch so eingerichtet sein muß, daß man sie leicht von den andern unterscheide.

Um den Unterschied in den verschiedenen Stimmen zu haben, bedient man sich der Notenfiguren oder melodischen Verzierungen, mit welchen diejenige Stimme vorzugsweise ausgeschmückt wird, welche von einer einfachen unterschieden werden soll.

Auf eine zweite Art, worüber bis jetzt noch nicht in den Lehrbüchern abgehandelt wurde, werden diese Contrapunkte verfertigt, indem man 2stimmige Sätze entwirft, die sich nicht nur ad octavam, sondern auch in andere beliebige Intervalle umkehren lassen.

In Fig. 1 a Tab. 134 finden wir die Hauptcomposition, von welcher die obern beiden Stimmen bei B eine Septime oder Quartdezime tiefer erscheinen.

Da man aber in dieser Figur nur 2 Stimmen als die untere und obere oder untere und Mittelstimme als die Hauptcomposition betrachten darf, so erscheinen bei B die Umkehrungen der einen oder der andern Stimme in demjenigen Intervalle, welches man für diese oder jene Stimme annehmen will. Da man auch noch die unterste oder oberste Stimme als die Hauptcomposition betrachten und

in jedes beliebige Intervall versetzen kann, so ist dieses Beispiel für jede Art des Contrapunktes 2stimmig brauchbar, welches wir, um nicht zu viel Raum damit einzunehmen, zu versuchen empfehlen.

Da man bei den Contrapunkten in der None, wie in Fig. 7 Tab. 132 und Fig 1 Tab. 133, entweder die obern beiden oder untern beiden Stimmen auch ad octavam umkehren kann, so findet man leicht, daß jedes Intervall im doppelten vermischten Contrapunkte brauchbar ist.

Am brauchbarsten dürfte der doppelte Contrapunkt in der None sein, besonders wenn entweder zu der untern Stimme eine obere, oder zu der obern Stimme eine untere Terze hinzugefügt werden kann; alsdann dürfte die eine oder die andere Stimme eines solchen Satzes in jedes Intervall umgekehrt werden können.

Wir überlassen jedoch diese Versuche dem Studirenden, weil sie auf den Tabellen zu viel Raum eingenommen haben würden, und empfehlen die Uebung, welche nothwendig ist, wenn man einen doppelten vermischten Contrapunkt mit Leichtigkeit und ohne Zwang verfertigen lernen will.

§. 11.

Vom vierdoppelten vermischten Contrapunkt.

Der vierdoppelte vermischte Contrapunkt ist vom dreidoppelten der Art unterschieden, daß bei'm dreidoppelten nur immer eine Stimme am Orte bleibt, indem 2 in beliebige Intervalle umgekehrt werden; dagegen werden bei'm vierdoppelten entweder 2 Stimmen ad octavam, und die andern in beliebige Intervallen umgekehrt, oder, welches seltener stattfindet, 3 Stimmen in beliebige Intervallen umgekehrt, indem eine am Orte bleibt.

In einem oder dem andern Falle sind bei der Verfertigung sowohl die Regeln des doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts in der Octave, als auch in allen andern Intervallen zu beachten erforderlich.

Marpurg sagt, daß aus einem doppelten Contrapunkte, wenn dessen Stimmen mit obern und untern Terzen begleitet werden können, wie in Fig. 2 Tab. 134, leicht ein vierfacher vermischter zu machen sein dürfte, wenn man durch Ausschmückung von Notenfiguren die Stimmen so verschiedenartig einrichtet, daß man leicht eine von der andern unterscheidet, wie in Fig. 2 b.

Man findet durch die Umkehrung bei C, daß bei A und B nur die höchste und tiefste Stimme ein doppelter Contrapunkt ist, und die andern beiden nur Neben- oder hinzugefügte Stimmen sind, welche, nach Marpurg, auch unter sich in die Quinte oder Duodezime umkehrungsfähig sein sollen.

Wir finden daher auch bei D die zweite Mittelstimme eine Quarte höher, und die erste eine Duodezime tiefer, indem die andern am Orte bleiben, und bei E die erste Mittelstimme eine Duodezime höher und die zweite eine Quinte tiefer, indem die andern beiden nur ad octavam umgekehrt sind.

Wenn indeß die zu einem doppelten Contrapunkte hinzugefügten Terzen auch in Sexten verwandelt und in andere Intervalle umgekehrt werden können, so dürfte um so leichter daraus ein vermischter vierdoppelter Contrapunkt gemacht werden können.

Besser aber dürfte es noch sein, einen völligen vierdoppelten Contrapunkt so einzurichten, daß auch die eine und andere Stimme davon in andern Intervallen brauchbar sei.

Man betrachte Fig. 3 a Tab. 134, welche an Schönheit in der Melodie und Harmonie keineswegs dem vierfachen Contrapunkte Fig. 1 Tab. 128 nachsteht. Bei B

finden wir den Baß als Oberstimme eine Duodezime höher, und die Tenorstimme als Baß eine Octave tiefer, und die andern beiden am Orte. Bei C finden wir die Ober- und erste Mittelstimme eine Quinte tiefer, die zweite Mittelstimme eine Undezime höher, und den Baß eine Octave höher.

Fig. 1 a Tab. 135 ist ein dreidoppelter Contrapunkt mit einer hinzugefügten Altstimme, welche bei B eine Sexte höher steht, indem die Tenorstimme eine Dezime, und die ursprüngliche Oberstimme eine Terze tiefer ist, während der Baß am Orte bleibt.

Wie man auf die leichteste Weise einen vierfach vermischten Contrapunkt verfertigt, dürfte leichter durch ein fleißiges Ueben zu ermitteln, als mit Genauigkeit festzustellen sein; denn so wie in allen andern Dingen ist es auch hier, nämlich: Uebung macht den Meister.

Zweites Kapitel.

Vom doppelten Contrapunkt in der Gegenbewegung.

§. 1.

Wenn ein 2stimmiger Satz bei der Wiederholung in der Gegenbewegung erscheint, so ist es ein einfacher, und wenn die Stimmen bei der Wiederholung noch umgekehrt sind, ein doppelter Contrapunkt in der Gegenbewegung.

Es ist daher nur der Unterschied, daß bei den Imitationen Das, was in einer Stimme in der rechten Bewe-

gung vorausgeht, von der andern in der Gegenbewegung nachgeahmt wird, indem bei'm Contrapunkt der ganze 2- oder 3stimmige Satz als Wiederholung in sämmtlichen Stimmen in der Gegenbewegung und auch in der Umkehrung erscheinen muß.

In Fig. 2 a Tab. 135 finden wir die Hauptcompoſition in der oberſten und unterſten Stimme, und die Mittel- nur als Füllſtimme hinzugefügt, die Umkehrung finden wir bei B.

Ein zweites Beiſpiel iſt in den beiden Oberſtimmen Fig. 3 A, und deſſen Umkehrung in den beiden untern Stimmen bei B.

Ein drittes Beiſpiel in der unterſten und oberſten Stimme Fig. 4 A, und deſſen Umkehrung bei B.

In einem vierten Beiſpiel Fig. 5 finden wir die Hauptcompoſition in den obern beiden Stimmen, und die Umkehrung bei B in den untern beiden; und in einem fünften, Fig. 1 Tab. 136, finden wir die erſten 4 Takte von der zweiten Stimme in der Gegenbewegung nachgeahmt; und in Fig. 2 das Ganze als einen doppelten Contrapunkt in der Gegenbewegung, welches wegen ſeiner außergewöhnlichen Strenge als ein doppeltes Kunſtſtück erſcheint.

Die Regeln bei der Verfertigung ſind ſehr verſchieden, weil der Contrapunkt in der Gegenbewegung nicht nur in der Octave, ſondern auch in andern Intervallen ſtattfindet.

Bei'm doppelten Contrapunkt in der Octave, wie in Fig. 2 und 4 Tab. 135 und Fig. 2 Tab. 136, bedarf es nur deſſen Regeln, jedoch mit dem Unterſchiede, daß alle Diſſonanzen nur im Durchgange oder gar nicht angewendet werden können, weil bei der Umkehrung in der Gegenbewegung weder die Vorbereitung noch Auflöſung regelrecht ſein würde.

Bei dem doppelten Contrapunkte in irgend einem an-

dern Intervalle dagegen müssen allemal die Regeln beachtet werden, welche das Intervall, in welchem die Umkehrung stattfindet, nothwendig macht; z. B. sind die beiden Oberstimmen in Fig. 3 Tab. 135 ein Contrapunkt in der Dezime, und die beiden unteren dessen Umkehrung. Bei B ist die zweite Stimme eine Sexte tiefer versetzt, wodurch die ganze Figur als ein doppelt vermischter Contrapunkt erscheint.

In Fig. 4 Tab. 135 enthalten die beiden Oberstimmen einen Contrapunkt in der Duodezime, und die untern beiden die Versetzung, welche bei B völlig in der Gegenbewegung erscheint.

Ueber diesen Contrapunkt ist es nicht nur schwierig, sondern wegen seiner verschiedenartigen Behandlung fast unmöglich, mit Genauigkeit zu bestimmen, welche und wieviel Regeln bei dessen Verfertigung beachtet werden müssen. Durch Uebung in Anfertigung eigener Beispiele dürften sich dieselben leichter ermitteln, als auf irgend eine Weise feststellen lassen, theils weil die Fälle zu verschiedenartig sind, theils weil die Behandlung einer jeden Dissonanz sehr von Umständen abhängt.

§. 2.

Vom dreifachen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

Wenn 3 Stimmen in der Gegenbewegung bei der Umkehrung erscheinen sollen, so kann in der Hauptcomposition einmal eine mit der andern in Terzen gehen, unter welchen Umständen, wie in Fig. 2 Tab. 135, die untere Stimme mit einer oberen Terze begleitet sein kann, oder die obere mit einer unteren Terze, wie in Fig. 3 Tab. 135; zum anderen Male kann auch jede der 3 Stimmen ihren besonderen melodischen

Gang haben, wie in Fig. 1 und 2 Tab. 136 vom neunten Takte an.

Im ersten Falle muß ein solcher dreifacher Contrapunkt nach den Regeln des doppelten Contrapunktes in der Dezime oder in der Terzdezime völlig bearbeitet sein, nur mit dem Unterschiede, daß man die Dissonanzen entweder gänzlich vermeiden oder nur im Durchgange gebrauchen muß, weil, wie schon erwähnt wurde, in der Gegenbewegung jede Vorbereitung und Auflösung dem Gehör zuwider lauten würde.

Im zweiten Falle, wenn jede Stimme ihren besonderen melodischen Gang hat, dürften nur die Regeln des dreifachen Contrapunktes ad octavam zu beobachten, aber alle Dissonanzen zu vermeiden sein, außer der Quarte, welche jedoch nur in den obern beiden Stimmen als eine Consonanz erscheinen muß, weil sie bei der Umkehrung in der Gegenbewegung nicht abwärts, sondern aufwärts gehen würde.

Noch mehr einzelne Regeln, durch welche die Erörterung dieses Contrapunktes nur unverständlich geworden sein würde, dürften durch Versuche leichter zu ermitteln, als festzustellen sein.

§. 3.

Vom vierfachen Contrapunkt in der Gegenbewegung.

Wenn ein 4stimmiger Satz bei der Wiederholung in der Gegenbewegung erscheinen soll, so können einmal zwei Stimmen in Terzen begleitet werden, unter welchen Umständen gewöhnlich die Oberstimme mit einer untern, und die untere mit einer oberen Terze begleitet wird, wie in Fig. 4 A und dessen Umkehrung bei B Tab. 135; zum

andern Male kann auch jede Stimme ihren besondern melodischen Gang haben, wie in Fig. 3 Tab. 136. Im ersten Falle darf man nur einen solchen 4stimmigen Satz nach denjenigen Regeln des doppelten Contrapunktes machen, welche zu beobachten erforderlich sind, wenn beide Stimmen eines doppelten Contrapunktes in Terzen begleitet werden sollen. Man wird leicht einsehen, daß man unter diesen Umständen entweder nur die Regeln des doppelten Contrapunktes in der Octave, oder die des doppelten Contrapunktes in der Dezime und Duodezime beobachten darf, wozu nur noch kommt, daß man Dissonanzen vermeidet, weil, wie schon erwähnt wurde, in der Gegenbewegung dieselben nicht regelrecht vorbereitet und aufgelöst werden können.

Wenn aber im zweiten Falle jede Stimme ihren besondern melodischen Gang hat, so dürften die Regeln des vierfachen Contrapunktes ad octavam bei Vermeidung der Dissonanzen zu beobachten erforderlich sein, wenn der Satz auch bei der Umkehrung in der Gegenbewegung dem Gehöre nicht zuwider lauten soll. Ein vortreffliches Beispiel, welches S. Bach in seiner Kunst der Fuge noch weiter fortgesetzt hat, finden wir in Fig. 3 a Tab. 136, und dessen Evolution Tab. 137.

Andere, noch besondere Regeln lassen sich weniger feststellen, als durch Versuche ermitteln. Dies überlassen wir dem fleißigen Nachdenken des Studirenden, dem eine Uebung in dergleichen Sätzen nicht ohne Nutzen sein dürfte, weil damit sowohl melodische als auch harmonische Gewandtheit in jeder Beziehung erreicht wird.

Drittes Kapitel.

Vom rückgängigen Contrapunkt.

§. 1.

Vom rückgängigen einfachen Contrapunkt.

Wenn die Töne eines 2-, 3- oder 4stimmigen Satzes in derselben Ordnungsfolge, rückwärts wie vorwärts, d. h. von der Rechten zur Linken eben so wie von der Linken zur Rechten, ohne dem Gehöre zuwider zu sein, ausgeübt werden können, so nennen es die Musiker schon seit geraumer Zeit einen rückgängigen Contrapunkt: contrapunctus per motum retrogradum.

Wenn die Stimmen bei der rückgängigen Ausübung am Orte bleiben, so ist es ein einfach rückgängiger Contrapunkt, und wenn sie umgekehrt erscheinen, ein doppelter.

Ein 2stimmiges Beispiel finden wir Tab. 137 Fig. 1, ein 3stimmiges Tab. 138 Fig. 1, und ein 4stimmiges Tab. 138 Fig. 2. Alle 3 Beispiele sind kleine Tonstücke, bei welchen der zweite Theil eine rückgängige Ausübung des ersten ist.

Um solche Contrapunkte zu verfertigen, ist die erste Regel, mit dem Schlußton anzufangen, und auf diesen die Dominanten-Harmonie anzuwenden, wenn man will, daß der Contrapunkt auch rückwärts regelrecht enden soll. Jede andere Harmonie auf den tonischen Accord würde entweder nur zu einem halben oder zu gar keinem Tonschluß füh-

ren. Sonst dürften keine andern Regeln als die des 2-, 3- und 4stimmigen Contrapunktes anzuwenden sein, wozu noch kommt, daß man entweder Dissonanzen gänzlich vermeiden, oder nur wie folgt anwendet.

Da jeder Dissonanz ihre Auflösung eben so vorhergehen als folgen muß, so kann man sich nur der kleinen Septime mit großer Terze bedienen, wie in Fig. 2 Tab. 138 Takt 3 und 5, und im zweiten Theil Takt 4 und 6. Man würde sich unter diesen Umständen auch der kleinen und großen None mit Auslassung ihres Grundtons bedienen können.

Da man indessen keine Dissonanzen regelrecht vorbereiten und auflösen kann, weil, wenn der Satz rückwärts ausgeübt wird, die Auflösung zuerst, dann die Dissonanz, und die Vorbereitung zuletzt erscheinen würde, so dürfte es übrigens noch rathsamer sein, Dissonanzen, welcher Art sie auch sein mögen, nur als durchgehende Töne anzuwenden, wie in Fig. 1 Tab. 137 und Fig. 1 Tab. 138, unter welchen Umständen dieselben bei der rückgängigen Ausübung öfter nicht nur eine andere, sondern auch eine schönere Wirkung haben, als man erwartet.

Versetzungszeichen, als Kreuze oder Bequadrate, haben ältere Theoristen zu setzen gänzlich verboten, und zwar weil sie bei der Ausübung rückwärts nicht vor, sondern hinter den Noten zu stehen kommen. Da unter diesen Umständen den auf eine Tonart beschränkte Harmoniefolge nur sehr einfach sein würde, und die Einmischung anderer Tonarten oft dem Gehör sehr angenehm ist, so dürfte man dieses Verbot auf keine Weise achten, wenn man entweder die Sätze ausschreibt, oder alle Versetzungszeichen, welche, wenn man das Blatt gegen einen Spiegel hält, hinter den Noten zu stehen kommen, als vor den Noten stehend betrachtet, und zwar, weil sie hinter denselben nicht gelten, oder sich auf andere Töne beziehen würden.

§. 2.

Vom rückgängigen doppelten Contrapunkt.

Wenn die Stimmen bei der rückgängigen Ausübung umgekehrt erscheinen sollen, so dürften, außer den im vorigen Paragraphen ausgesprochenen Regeln, bei einem 2stimmigen Satze noch die des doppelten Contrapunktes ad octavam beobachtet werden müssen.

Das erste Beispiel findet man Tab. 138 Fig. 5 a, und die Umkehrung bei b. Wenn man will, so kann man dies Beispiel und auch die Umkehrung wieder rückwärts ausüben. Dergleichen Beispiele werden einmal so abgefaßt, daß sowohl die Hauptcomposition, als auch die Umkehrung jede ein für sich bestehender Satz ist, wie sämmtliche bisherigen des rückgängigen Contrapunktes.

Zum andern Male so, daß die Hauptcomposition und Umkehrung zusammen nur ein Satz sind, wie im zweiten Beispiele Tab. 139 Fig. 1, in welchem die ersten 5 Takte die Hauptcomposition, und die andern deren rückgängige Umkehrung sind.

Bei 3 Stimmen würde man, außer den bereits ausgesprochenen, die Regeln des dreifachen Contrapunktes ad octavam bei der Verfertigung beobachten müssen, wenn der Satz auch bei den Umkehrungen dem Gehör nicht zuwider lauten soll. Ein Beispiel hiervon sehe man Tab. 139 Fig. 2 a, die erste Umkehrung bei b und die zweite bei c.

Wenn man die eine oder die andere Umkehrung rückwärts ausübt, so erhält man den zweiten Theil zur Hauptcomposition. Auf gleiche Weise kann die Hauptcomposition zu jeder Umkehrung rückwärts als zweiter Theil angewendet werden. Endlich 3) kann man jede Form als für sich bestehend betrachten, und rückwärts als zweiten Theil anwenden.

Bei 4 Stimmen dürften, nebst den ausgesprochenen, noch die Regeln des vierfachen Contrapunktes ad octa-

vam beobachtet werden müssen, wenn der Satz bei den Umkehrungen dem Gehör nicht zuwider lauten soll.

Ein Beispiel eines vierfachen rückgängigen Contrapunktes finden wir Fig. 3 Tab. 139, die erste Umkehrung bei B, die zweite bei C und die dritte bei D. Sowohl jede Umkehrung kann rückwärts als zweiter Theil der Hauptcomposition angewendet werden, als auch die Hauptcomposition zu jeder Umkehrung. Man würde auch jede Form einzeln rückwärts als zweiten Theil benutzen können. Wenn ein Satz rückwärts gespielt und nicht ausgeschrieben werden soll, so wird dieses am Ende durch verkehrte Schlüssel, welche nur mittelst eines Spiegels als richtig stehend angesehen werden können, angedeutet. Diese Schlüssel zeigen an, daß man das Papier gegen einen Spiegel halten, und den Satz richtig ablesen und ausüben soll. Man bedient sich der Schlüssel, um entweder Raum zu ersparen, oder dergleichen Sätze als Räthsel aufzustellen. Wenn Kreuze oder Bequadrate vor den Noten stehen, welche, wenn man das Blatt gegen einen Spiegel hält, hinter den Noten zu stehen kommen, so müssen dieselben als vor den Noten stehend betrachtet werden. Mit den Punkten ist es umgekehrt, indem man die vor denNoten stehenden als hinter den Noten stehend betrachtet.

Viertes Kapitel.

Vom rückgängigen doppelten Contrapunkt in der Gegenbewegung, oder vom verkehrt rückgängigen doppelten Contrapunkt.

Wenn die Töne eines 2-, 3- oder 4stimmigen Satzes auch selbst dann, wenn man das Unterste eines Blattes

nach oben, oder das Oberste desselben nach unten kehrt, in eben derselben Ordnungsfolge ausüben kann, wie sie auf dem Papier verzeichnet sind, so nennen es die Musiker einen rückgängigen Contrapunkt in der Gegenbewegung, contrapunctus cantricans. Ein 2stimmiges Beispiel aus einer vor 200 Jahren geschriebenen Theorie sehe man Fig. 1 Tab. 140. Dasselbe ist durch Hinzusetzung der Mittelstimme 3stimmig gemacht worden. Ein zweites Beispiel finden wir in Fig. 2 Tab. 140; ein 3stimmiges in Fig. 3, und endlich ein 4stimmiges in Fig. 4. Wenn man sämmtliche Beispiele recht aufmerksam betrachtet, so wird man finden, daß allemal der zweite Theil weiter nichts als eine verkehrte rückgängige Ausübung des ersten Theiles ist. Noch deutlicher wird es, wenn man das Blatt umkehrt, d. h. auf den Kopf stellt. Man wird auf dem Papier dieselben Beispiele sehen, und finden, daß jetzt der zweite Theil eben so ist wie der erste, und der erste wie der zweite.

Die Ausübung rückwärts mit umgekehrtem Blatte wird am Ende durch die auf dem Kopf stehenden Schlüssel angedeutet, welche bei der Umkehrung des Blattes recht zu stehen kommen. Da die Intervallen bei der Umkehrung sich nicht verändern, weil der Satz rückwärts eben so wie vorwärts ausgeübt wird, nur mit dem Unterschiede, daß die Ausübung rückwärts in der Gegenbewegung stattfindet, so sind nur folgende Regeln zu beobachten bei der Verfertigung eines solchen Contrapunktes:

1) Müssen alle Dissonanzen entweder nur im Durchgange gebraucht oder gänzlich vermieden werden, weil, wie schon erwähnt ist, die Auflösung nicht der Dissonanz, und diese nicht der Vorbereitung vorangehen darf.

2) Muß mit dem Schlußtone, auf welchen die Dominanten-Harmonie nur erst im zweiten Takte erscheinen darf, angefangen werden, um einen regelrechten Schluß zu haben, und

3) müssen Versetzungszeichen vermieden werden, wenn man die verkehrt rückgängige Ausübung nicht ausschreiben, oder bei der Umkehrung die hinter den Noten stehenden Versetzungszeichen als vor den Noten stehend betrachten will.

Was die Verfertigung betrifft, so nehme man so viele Notensysteme als Stimmen, und setze zu Anfang derselben denjenigen Schlüssel, dessen man sich bei der einen und andern Stimme bedienen will; alsdann entwerfe man einen Satz, welcher mit der tonischen Harmonie anfängt, aber im zweiten Takte durchaus die Dominanten-Harmonie erfordert. Ist dieses geschehen, so stelle man das Blatt auf den Kopf, und versuche, ob diese Takte stimmen, wenn man auf dem umgekehrten Blatt die Schlüssel eben so vor die Noten stellt, wie sie zu Anfang auf dem rechten Blatte vor den Noten stehen, d. h. der auf dem Blatte entworfene Satz muß auf dem umgekehrten Blatte in denselben Schlüsseln abgelesen werden können, wie sie auf dem rechtstehenden Blatte sind. Stimmen alsdann diese Takte nicht, so versuche man entweder in der einen oder andern Stimme die Töne zu verändern, um dadurch den Satz brauchbar zu machen, oder man entwerfe so lange 2 oder 3 neue Takte, bis sie auch bei'm umgekehrtem Blatte stimmen, wenn man sie in denselben Schlüsseln ablies't, wie bei'm rechten Blatte.

Da ein Satz nur halb so viel Takte haben darf, als er lang sein oder werden soll, so verfahre man entweder von 2 zu 2 Takten oder von Takt zu Takt so lange auf die bereits angegebene Art, bis man beabsichtigt, den Satz zu enden. Das Ende findet auf zweierlei Art statt, indem einmal der mehrstimmige Satz völlig in sich abschließt, unter welchen Umständen die Umkehrung als ein zweiter Satz erscheint, und zum andern Male der Satz nur mit Inbegriff der Umkehrung als ein Ganzes ohne besondern Abschluß vernommen wird, unter welchen Um-

ständen die Stimmen aber in einen solchen Zusammenhang gebracht werden müssen, daß Hauptsatz und Umkehrung ohne Zwang in einander fließen.

Da hierbei auch der Rhythmus in Betracht kommt, welcher auf keine Weise beeinträchtigt werden darf, so wählt man entweder eine gerade Anzahl von 4 oder 8 oder so vielen Takten, wie der Rhythmus erfordert oder gestattet.

Man sorge besonders aber dafür, daß die Einschnitte, welche mitten im Satze vorkommen, nur immer an denjenigen Orten seien, wo sie auch bei'm umgekehrten Blatte dem Gehör nicht zuwider lauten.

Um diesen Gegenstand auf das deutlichste zu versinnlichen, bemerke ich, daß in Fig. 1 Tab. 140 der Satz in sich abgeschlossen ist, und die Umkehrung als ein zweiter Theil oder besonderer Satz erscheint, welche der Deutlichkeit wegen ausgeschrieben ist.

Da man solche Sätze sehr oft als Räthsel aufstellt, so schreibt man unter diesen Umständen entweder nur den Satz bis zur Umkehrung auf 2 Systeme, und stellt am Ende des Satzes die Schlüssel in derselben Ordnung verkehrt hin, wie sie recht stehen, oder man schreibt die zweite Stimme umgekehrt in das System der ersten, und stellt alsdann denjenigen Schlüssel auf das umgekehrte Blatt, in welchem sie anfängt.

Die deutlichste Anschauung hierüber erhält man, wenn man Fig. 2 betrachtet; man wird finden, daß die ersten 8 Takte der ganze Satz, der zweite Theil aber nur eine umgekehrte Abschrift desselben ist, und daß beide Stimmen eigentlich in einem System zu finden sind, wenn man die eine vom rechten, die andere vom umgekehrten Blatte ablies't.

So wie es sich mit 2 Systemen oder 2 Stimmen verhält, eben so würde es sich mit 3 Stimmen verhalten, nur mit dem Unterschiede, daß die dritte Stimme, streng

genommen, ein besonderes System haben muß, wenn sie nicht mit der einen oder andern auf einem Systeme verwechselt werden soll.

Vier Stimmen aber erfordern mindestens 2 Systeme, weil bei diesem Contrapunkt, sobald er als Räthsel aufgestellt wird, in den meisten Fällen nur 2 Stimmen in einem System geschrieben werden können, wenn Verwirrungen nicht vorkommen sollen. Man wird dies leicht einsehen, wenn man Fig. 4 betrachtet, welche in 2 Systemen steht.

Durch die hier gegebenen Winke vermochte ich auf die leichteste Weise meine Schüler so weit zu bringen, daß sie einen solchen Contrapunkt mit Leichtigkeit verfertigten, ohne daß man darin Zwang oder Steifheit in den Sätzen vernahm.

Es dürfte daher nicht ohne Nutzen sein, dieselben zu beachten, und auch diesen Contrapunkt fleißig zu üben, wodurch für jede andere Art zu schreiben Sicherheit und Geläufigkeit, oder überhaupt die zur Sache erforderliche Vollkommenheit hervorgeht.

Fünftes Kapitel.

Von der Versetzung einer Composition in verschiedene Bewegungen und deren Auflösung in verschiedene Contrapunkte.

Wenn ein 2- oder mehrstimmiger Satz in jeder Gattung des doppelten Contrapunktes brauchbar ist, so daß er nicht nur in die Octave, sondern auch in jedes belie-

bige andere Intervall umgekehrt, und rückwärts in ähnlicher und in der Gegenbewegung ausgeübt werden kann, so nennt Marpurg diese verschiedenartige Anwendung und Ausübung „eine Auflösung in verschiedene Contrapunkte".

Was die verschiedenen Bewegungen betrifft, darüber sagt Marpurg in seiner Abhandlung über die Fuge Seite 30:

„Daß die Alten einen Satz dieser Art als das größte Geheimniß in der Musik betrachtet haben müssen, lies't man nicht allein bei dem Kapellmeister Heinichen, sondern sieht es auch daraus, daß die Sache immer nur durch mündliche Traditionen, und ohne Zweifel für gutes baares Geld von dem Einen auf den Andern gekommen ist, und keiner sich getraut hat, ein Wörtchen davon zu schreiben, bis sie endlich ganz allmählich verschwunden ist. Gleichwohl bestand ihre Kunst in diesem Stücke in nichts Weiterem, als zwei Sätze, (oder, wie man sonst spricht, einen Satz und Gegensatz) zu erfinden, die sich im Contrapunkt ad octavam, decimam und duodecimam 2-, 3- und 4stimmig auf einmal ausüben, und nachmals insgesammt nach dem Contrapunkt alla riversa, d. i. nach dem doppelt verkehrten Contrapunkt, versetzen ließen. Von der rückgängigen Versetzung und der rückgängigen mit der Gegenbewegung geschieht hier keine Meldung, auch nicht von der Versetzung einer Composition in alle nur mögliche sieben Gattungen des doppelten Contrapunktes, denn sie kannten sie nicht alle."

Aus einer andern Feder:

„Der doppelte Contrapunkt und alle darin enthaltenen Kunststücke, so wie auch die canonische Schreibart, existirt zwar schon seit mehreren Jahrhunderten, die Art aber, wie man das Eine und das Andere verfertigt, wurde von jedem Einzelnen als ein großes Geheimniß bewahrt, theils aus pecuniären Gründen, theils um damit dem einen oder an-

dern Gelehrt = sein = wollenden seine Unwissenheit zu beweisen."

Wiewohl Marpurg in seiner Bemerkung dieses große Geheimniß der Welt mitgetheilt hat, so ist es doch noch nicht so bekannt geworden, daß es hätte ganz allgemein werden können. Die Componisten, welche sich damit vertraut machten, bewahrten daher auch noch später die Art der Verfertigung des einen und andern Kunststückes als ein großes Geheimniß, und suchten ihre Kenntnisse darin so geltend als möglich zu machen. Diese Prahlerei ging in Folge der daraus entstandenen Arroganz so weit, daß diese hochgelehrten Herren oftmals lieber für höhere als für menschliche Wesen geachtet sein wollten, und was noch mehr ist, sie hat sich fortgepflanzt bis beinahe auf unsere jetzige Zeit, welches ich damit bekunde, indem ich bemerke, daß ein tüchtiger Contrapunktist in Breslau, etwa in den Jahren von 1809—1814, jedem ohne Unterschied, welcher im Gebiete desselben an ihn eine Frage richtete, sogleich antwortete: „Mache sie nur, daß sie wieder hinaus komme, auf die Art, wie sie herein gekomme sind". Ein zweiter Contrapunktist machte sich wichtig in einem eigenen Werke, nicht nur alle Geheimnisse zu offenbaren, sondern der Welt erst das Wahre zu bringen, und ein dritter, welcher in seinen Definitionen niemals klar wurde, weil er sich für zu hoch hielt, sich zu Einzelheiten herabzulassen, sagte noch zu einem seiner Schüler die Worte: „Sie müssen völlig an mich glauben, wenn sie etwas von mir lernen wollen."

Aus meiner Feder folgt die Bemerkung, daß alle diese Wichtigmacherei mit dem einen und andern Geheimniß immer mehr und mehr bei der Zunahme an Wißbegier und der daraus entstehenden Aufklärung seine Endschaft erreicht.

Hier noch, was Marpurg ferner sagt:

„Nichts ist leichter, als die Verfertigung eines

solchen Satzes. Welchem Contrapunktisten ist nicht bekannt, wie ein 2stimmiger Satz ad octavam, decimam oder duodecimam 3- und 4stimmig gemacht werden könne? Wie Wenige aber wissen vielleicht auch zugleich, daß dieses erwähnte Geheimniß sich darauf gründet, und daß bei einem solchem Satze, außer den Vorschriften der harmonischen Bewegung, nichts weiter als dieses zu beachten ist, daß man keine Dissonanzen darin bringen müsse, wenn der Satz der Verkehrung und Gegenbewegung zugleich fähig sein soll. Vielleicht hat es noch Niemand eingesehen, daß diese 2 Sätze auch zugleich der beiden übrigen Bewegungen fähig sind, ja daß man sie durch einige hinzugefügte Figuren aus der Setzkunst ganz von einander unterscheiden, und aus zwei Sätzen nicht nur drei, sondern vier Sätze machen kann, welche alle diese Veränderungen in Ansehung der Verschiedenheit der Contrapunkte und der Bewegung zulassen."

Was die Auflösung einzelner Sätze in verschiedene Contrapunkte betrifft, so ist schon in dem ersten Kapitel §. 10 und 11 gezeigt worden, daß es nicht nur Beispiele giebt, deren Stimmen ad octavam, decimam und duodecimam versetzt werden können, sondern auch solche, welche ad octavam, und auch in die None versetzt werden können.

Da durch die Vermeidung der Dissonanzen und die Unbrauchbarkeit verschiedener Intervallen diese Beispiele überhaupt nur sehr einfach werden können, so hat auch Marpurg nur zwei, welche für alle vier Bewegungen brauchbar sind, und eins, welches in alle Contrapunkte ähnlicher Bewegung aufgelöst werden kann. Die meisten Versetzungen dieser Beispiele lauten aber dem Gehöre so zuwider, daß sie hier keinen Platz verdienen.

Ueberhaupt darf es dem Componisten weniger darum zu thun sein, sich mit der Erfindung solcher Beispiele zu quälen, als zu ermitteln, auf wie viele Arten ein an sich

guter und schöner 2-, 3- und 4stimmiger Satz gebraucht werden könne.

Marpurg sagt schon: „Ich verwundere mich darüber, daß es Componisten giebt, die etwas machen können, ohne zu wissen, was sie machen, und die Sätze machen, ohne zu wissen, was darin enthalten ist, welches gewiß von einer schlechten Theorie zeugt."

Wenn man Sätze erfinden will, welche in allen Contrapunkten ähnlicher Bewegung aufgelöst werden sollen, so dürfte die Anwendung des doppelten vermischten Contrapunktes, und des Contrapunktes in der None, wenn dessen Stimmen mit einer Terze begleitet werden können, die beste Gelegenheit dazu bieten.

Dagegen Sätze, welche in allen 4 Bewegungen brauchbar sind, dürften nur auf die Art geschrieben werden können, wie sämmtliche Regeln in allen 4 Gattungen des doppelten Contrapunktes es nothwendig machen. Diese muß man nicht nur inne haben, sondern auch jede einzelne Gattung des Contrapunktes mit Geläufigkeit verfertigen können, bevor man sich an die Verfertigung solcher Beispiele macht, die in alle Contrapunkte aufgelöst werden können.

Sie gehören nur unter die „brodlosen", aber nicht unter die schönen Kunststücke der Tonsetzkunst, weil jedem Satze ohne Dissonanzen das rege Leben mehr oder minder fehlt, und wenn man annimmt, daß jeder doppelte rückgängige Contrapunkt in der Gegenbewegung in allen vier Bewegungen ausgeübt werden kann, ferner, daß derselbe auch noch so eingerichtet werden kann, wie nothwendig ist, um ihn für dieses oder jenes Intervall brauchbar zu machen, so sieht man aus dem Ganzen, daß dieses Kunststück weiter nichts als ein Canon polymorphus ist, wovon an seinem Orte noch besonders geredet werden soll.

Fünfter Abschnitt.

Vom Canon.

Vorbericht.

Canon, ein Wort aus dem Griechischen, welches in der deutschen Sprache des Bürgerrechtes theilhaftig geworden ist, weil man damit nicht nur auf das gewöhnliche Leben bezügliche Handlungen, sondern auch andere Gegenstände von Wichtigkeit bezeichnet, als:

1) klare, auf Wahrheit gegründete Grundsätze;

2) einen durch das Gesetz gemachten Catalogus von kirchlichen Büchern.

Man hatte daher canonische und apokryphische Bücher. Die griechischen Grammatiker setzten unter Ptolomäus den Canon ihrer classischen Schriften in ästhetischer Hinsicht fest, um ihre Existenz und ihr Ansehn zu sichern, und die Israeliten, nach dem babylonischen Exil, mit ihren heiligen Schriften in religiöser und moralisch-legislatorischer Hinsicht.

3) Wurden die beim Gottesdienst gebräuchlichen Gebete canonische genannt.

4) Wurde damit die Wissenschaft vom richtigen Gebrauch des Erkenntnißvermögens bezeichnet.

5) Eine Formel in der Arithmetik und Algebra, welche die Regel enthält, wonach alle besondern, unter

der allgemeinen Aufgabe begriffenen Exempel, ausgerechnet werden müssen. Endlich

6) eine jährliche Abgabe bei den Römern, die auch noch in unsern Tagen, wenn sie auf alte Rechte gegründet ist, ein „jährlicher Canon" genannt wird.

Der allgemeine Begriff des Wortes ist Regel oder Vorschrift.

Es bezeichnet daher in der Musik einen regelrechten melodischen Satz, welcher in einer Stimme anhebt und von jeder folgenden Stimme streng nach Regeln und Grundsätzen bis zur Vollendung nachgeahmt und nach Umständen in dieser und in jener Stimme oder auch in allen Stimmen wiederholt wird.

Da unter diesen Umständen jede Stimme nicht nur gleiche Regeln, sondern auch einen gleichen melodischen Werth hat, so ist sie canonisch, und der Canon ein aus canonischen Nachahmungen bestehendes Tonstück.

Eine canonische Nahahmung besteht darin, daß der Satz, welcher in einer Stimme anhebt, in der folgenden unverändert nachgeahmt wird.

Da man einen melodischen Satz in ähnlicher, in unähnlicher, in rückgängiger Bewegung, und endlich auch in rückgängiger Gegenbewegung nachahmen kann, so sind so viele Gattungen von Canon, als Bewegungen in den Nachahmungen, welche noch wieder in so viele Rubriken zerfallen, als man Intervalle zählt.

Um über deren Verfertigung verständlich zu werden, ist es nothwendig, dieselben der Reihe nach aufzuzählen und ihre Eigenschaften zu einer klaren Anschauung zu bringen.

Erstes Kapitel.

Vom Canon in ähnlicher Bewegung.

Vorbericht.

Jeder Canon ist in ähnlicher Bewegung, wenn die zweite, dritte und vierte Stimme auf einander folgend Alles so nachahmen, wie es in der ersten Stimme vorausgeht. Da indeß die Nachahmung mit jedem beliebigen Takttheil und mit jedem beliebigen Intervalle beginnen kann, so zerfallen diese Canons nicht nur in so viele Rubriken, wie man Intervalle zählt und Stimmen dabei anwendet, sondern auch noch in 3 Unterabtheilungen, wie folgt: In die erste Abtheilung gehören diejenigen, bei welchen jede Stimme mit dem vollen Takte d. h. mit dem Niederschlage desselben anhebt, man nennt sie canon in tesi; in die zweite, bei welchen jede Stimme mit dem Auftakt anfängt, canon in arsi; und in die dritte diejenigen, bei welchen eine Stimme mit dem vollen, und die andere mit einem beliebigen Takttheil anfängt; man nennt sie canon in tesi und arsi oder umgekehrt.

§. 1.

Vom Canon im Einklang und in der Octave.

Am häufigsten fängt eine zweite, dritte oder vierte Stimme die Nachahmung entweder mit dem Tone an,

womit die erste angefangen hat oder auch eine Octave höher oder tiefer. Im ersten Fall nennt man es Canon im Einklang, canon equalis in homophones, und im zweiten Canon in der Octave, canon in epi- oder hypodiapason. Ein 2stimmiges Beispiel im Einklang finden wir Fig. 1 Tab. 141; ein 3stimmiges in Fig. 2 Tab. 141; ein 4stimmiges Fig. 1 Tab. 142. Der melodische Satz eines Canons besteht oftmals nur in einem einzigen Gliede, aber noch öfter in 2, 3 bis 4 Gliedern. Mancher Theoretiker, unter andern auch Marpurg, betrachtet im letztern Falle so viel vom Canon für ein Glied, wie er bis zum Anfange einer andern Stimme enthält. Demzufolge besteht der erste 2stimmige Canon Tab. 141 aus 2 Gliedern; die erste Stimme fängt mit dem ersten Gliede an, und beginnt mit dem zweiten Gliede in eben derselben Zeit, wenn die zweite Stimme das erste Glied anhebt u. s. w. Auf ähnliche Weise würde es sich dieser Theilung zufolge mit Fig. 2 verhalten. Wer aber würde nicht einsehen, daß der Canon bis zum Eintritt der zweiten Stimme 2 Glieder hat, welche durch den Einschnitt im vierten Takte fühlbar werden; ferner enthält der Canon wieder bis zum Eintritt der dritten Stimme 2, und bis zum wiederkehrenden Anfang ebenfalls 2 Glieder; folglich besteht er nicht aus 3, sondern aus 6 verschiedenen Gliedern.

Es ist mit den Canon sehr verschieden, indem bis zu dem Anfange der zweiten Stimme oft nur in der ersten ein halber oder ganzer Takt vorausgeht, aber auch öfter 2—8 Takte, welche letztere wieder in so viele Glieder getheilt werden können, als Einschnitte darin vorhanden sind.

Da man so viel, wie man will, für ein Glied betrachten kann, und die zum Canon gehörenden Glieder auch in Sätze bestehen können, so kann man beliebig den Canon entweder in Glieder oder in Sätze eintheilen, jedoch dürfte erstere Eintheilung nothwendig werden, wenn

im Canon selbst in der einen oder andern Stimme nicht so viel vorausgeht, wie man für einen Satz betrachtet, wie in Fig. 1 Tab. 142. Dagegen dürften in Fig. 2 Tab. 142 diejenigen Theile bis zu dem Anfange einer neuen Stimme für Sätze betrachtet werden müssen, wegen der fühlbaren Einschnitte.

Man theilt die Canon noch ein in offene und in geschlossene.

Offen ist der Canon, wenn dessen Stimmen alle hingeschrieben sind, gleichviel auf wie viele Notensysteme oder Blätter, wie in Fig. 1 und 2 Tab. 141 und Fig. 1 Tab. 142.

Geschlossen ist der Canon, wenn nur eine Stimme da steht, aus welcher auch alle andern Stimmen abgesungen oder gespielt werden müssen, wie Fig. 2 Tab. 142, in welcher die zweite Stimme mit Canon beginnt, wenn die erste Stimme die zweite Reihe anfängt u. s. w.

Fig. 3 Tab. 142 und Fig. 1 Tab. 112 sind Canon in der Octave; nur ist der Unterschied, daß in dem erstern die zweite Stimme um eine Octave höher als die erste, und in dem letztern die zweite Stimme um eine Octave tiefer als die erste, den Canon beginnt.

Ein drittes Beispiel finden wir in Fig. 1 Tab. 143, in welchem die oberste und unterste Stimme den Canon, und die mittelste eine Füllstimme enthält.

Ein 3stimmiges Beispiel ist Fig. 2, und 4stimmige Beispiele sind Fig. 3 Tab. 143 und Fig. 1 und 2 Tab. 144.

Man bedient sich der canonischen Schreibart schon seit geraumer Zeit, nicht nur in gut gearbeiteten Tonstükken und Fugen, wie Mozart in seinem Quartett, aus welchem der Canon Fig. 1 Tab. 143 aufgenommen ist, sondern man setzt auch wohl ein ganzes Tonstück als Canon, wie Haydn's Menuet Tab. 112, oder auch mitunter nur einen Theil des Tonstücks wie Fig. 3 Tab. 143.

Man theilt die Canon noch ein in unendliche und endliche.

Unendlich ist jeder Canon, sobald jede Stimme, wenn sie damit geendet hat, wieder von vorn anfangen kann, wie die Canon auf Tab. 141 und Tab. 142 u. s. w.

Endlich ist ein Canon, wenn er noch mit einem besonderen Schluß versehen ist, welcher beliebig angebracht werden kann, entweder wenn eine Stimme mit dem Canon fertig ist, oder auch, wenn sämmtliche Stimmen mit dem Canon durch sind, wie Fig. 1 Tab. 112 und Fig. 1 und 3 Tab. 143.

Ein endlicher Canon kann weder als Räthsel aufgeschrieben, noch nach Art eines Zirkel-Canons wiederholt werden, ein unendlicher aber beides.

Was die Verfertigung betrifft, so findet diese einmal versuchsweise statt, wie folgt:

Man entwirft einen Tonfuß oder Satz für eine Stimme, welcher eine ganz beliebige Länge haben, und in tesi oder arsi anfangen kann.

Den Tonfuß oder Satz schreibt man in ein Notensystem, so weit, bis eine zweite Stimme damit anfangen soll oder kann, alsdann überträgt man denselben für eine zweite Stimme gerade an denjenigen Ort, wo sie damit anfangen kann, in ein zweites Notensystem, und setzt dazu die Melodie in der ersten Stimme, nach Art eines 2stimmigen Contrapunktes fort. Diese Fortsetzung überträgt man in die zweite Stimme, so weit wie sie in der ersten steht. Kann dazu in der ersten Stimme der Canon wieder von vorn anheben, so ist er fertig, wo nicht, so muß die Melodie so lange in der ersten Stimme noch weiter fortgesetzt, und die Fortsetzung immer, so weit sie in der ersten Stimme steht, in die zweite übertragen werden, bis man den Canon in der ersten Stimme zu der Fortsetzung in der zweiten von vorn anfangen und in der zweiten Stimme nach Maaßgabe folgen lassen kann.

Soll der Canon 3stimmig sein, so kann die dritte Stimme an jedem beliebigen Orte nach der zweiten beginnen. Man schreibt alsdann für die dritte Stimme dasjenige an dem Orte, wo sie anfangen kann oder soll, was in der zweiten vorausgegangen ist, und in die zweite dasjenige, was in der ersten vorausgegangen ist, setzt aber dazu in der ersten Stimme die Melodie nach Art eines 3stimmigen Contrapunktes fort. Alsdann überträgt man die Fortsetzung der ersten Stimme in die zweite, und die der zweiten in die dritte. Kann dazu in der ersten Stimme der Canon wieder auf's Neue anheben, und in den andern beiden Stimmen nach Maaßgabe folgen, so ist er fertig, wo nicht, so muß die Fortsetzung der ersten Stimme in die zweite, und die der zweiten in die dritte übertragen, dazu aber in der ersten die Melodie so lange fortgesetzt, und immer wie mit dem Vorausgegangenen verfahren werden, bis zu der Fortsetzung der Canon in der ersten Stimme von vorn beginnen und in den andern Stimmen folgen kann.

Soll der Canon 4stimmig sein, so muß, nachdem die dritte Stimme so viel beendet hat, als in der ersten bis zum Anfange der zweiten Stimme vorausging, die vierte Stimme eintreten, und die Fortsetzung der zweiten in die dritte, und die der ersten in die zweite Stimme übertragen werden. Dazu wird in der ersten Stimme nach Art eines 4stimmigen Contrapunktes fortgesetzt, bis die Nachahmung in der vierten Stimme beendet ist. Kann alsdann die Fortsetzung in der zweiten, dritten und vierten Stimme folgen, und in der ersten der Canon wieder von vorn anfangen, so ist er fertig, wo nicht, so muß in der ersten Stimme zu der Fortsetzung so lange weiter moduliert und die Modulation in jede andere Stimme übertragen werden, bis man dazu in der ersten Stimme den Canon wieder von vorn anfangen und in jeder anderen Stimme folgen lassen kann.

Da unter diesen Umständen es sehr oft sich ereignet, daß der eine oder andere melodische Ton an diesem oder jenem Orte, auch selbst bei einer im Einzelnen ganz richtigen und schönen melodischen Folge der Töne harmonisch entweder dem Gehör zuwider ist, oder die eine oder andere Harmoniefolge beeinträchtigt, so muß man jeden Ton, bei welchem man einen Mangel im Ganzen wahrnimmt, mit einem andern vertauschen, durch welchen diesem Mangel abgeholfen wird. Man streicht daher den einen oder andern Ton nicht nur in einer, sondern in jeder Stimme, wo er wieder in derselben Form erscheint, und schreibt dafür einen passendern. Dieses Streichen und Vertauschen der Töne mit andern findet so lange statt, bis man nicht nur eine angenehme Melodie und Harmonie herbeigeführt hat, sondern auch der wiederkehrende Anfang des Canons passend und schön erscheint.

Zum andern Male entwirft man einen Satz mit so viel Stimmen, als der Canon haben soll, und schreibt diese in so viel Systeme, wie nothwendig sind, übereinander. Diese Stimmen müssen jedoch so eingerichtet sein, daß sie als einzelne Glieder zum Ganzen, gleichviel in welcher Ordnung, in einer Stimme auf einander folgend erscheinen können. Ist dies geschehen, so setzt man, wenn der Canon 2stimmig sein soll, beide Stimmen auf einander folgend für eine Stimme in ein System, und schreibt in der zweiten Stimme das erste Subiekt unter das zweite der ersten Stimme; alsdann setzt man in der zweiten Stimme fort und schreibt in der ersten das erste Subjekt noch einmal. Ist dies geschehen, so macht man da, wo die zweite Stimme anfängt und endet, ein Wiederholungszeichen.

Ist der zum Canon entworfene Satz 3stimmig, so schreibt man für die erste Stimme alle 3 Glieder der Reihe nach, und fängt die zweite Stimme mit dem ersten Gliede unter dem zweiten der ersten Stimme an, und die

dritte unter dem zweiten Gliede der zweiten. Ist dies geschehen, so werden in der dritten Stimme alle 3 Glieder auf einander folgend hingeschrieben, und in den andern beiden so viel Glieder abgeschrieben, bis die dritte Stimme mit dem Canon durch ist, alsdann macht man nur ein Wiederholungszeichen in sämmtlichen Stimmen da, wo die dritte Stimme anfängt und endet.

Ist der zum Canon entworfene Satz 4stimmig, so schreibt man für die erste Stimme alle 4 Glieder der Reihe nach in ein Notensystem, und fängt, nachdem man in der zweiten Stimme das erste Glied unter das zweite der ersten, und in der dritten selbiges unter das dritte der ersten und zweite der zweiten Stimme gestellt hat, mit der vierten Stimme das erste Glied unter das vierte der ersten, dritte der zweiten und zweiten der dritten Stimme. Ist dies geschehen, so schreibt man in der vierten Stimme alle 4 Glieder, wie sie in der ersten stehen, der Reihe nach hin, und wiederholt bei der Abschrift in der dritten das erste, in der zweiten die ersten beiden und in der ersten die ersten 3 Glieder, alsdann ist der Canon fertig, wenn man da, wo die vierte Stimme anfängt und wo sie endet, in allen Stimmen noch Wiederholungszeichen macht.

Wenn der Anfang und das Ende der zum Canon gehörigen einzelnen Glieder in der Aufeinanderfolge melodisch nicht recht passen will, so versteht es sich von selbst, daß man bei dem einen oder andern Gliede jeden nicht passenden Ton mit einem andern so lange vertauscht, bis die melodische Aufeinanderfolge sämmtlicher Glieder dem Gehör als ein Ganzes erscheint, welches besonders bei kurzen Sätzen nothwendiger sein würde als bei langen, aber nicht erforderlich ist, wenn das eine oder andere Glied besonders mit irgend einer Clausel als in sich abgeschlossen erscheinen oder zwischen dem einen und andern eine kurze Unterbrechung stattfinden soll, wie in dem Canon Fig. 1 Tab. 112.

Auf die eine oder andere Art können alle 2-, 3- und 4stimmigen Canons, wenn sie im Einklang sein sollen, verfertigt werden.

Will man aber 3- oder 4stimmige Canons in der Octave auf eine oder die andere Art machen, so muß man außer dem bereits angegebenen Verfahren bei den 3stimmigen Canons noch die Regeln des dreifachen Contrapunktes beachten, wie in Fig. 2 Tab. 143, und bei den 4stimmigen die des vierfachen Contrapunktes, wie in den 4stimmigen Canons Fig. 3 Tab. 143 und Fig. 1 und 2 Tab. 144. Denn da jedes Glied oder jeder Tonfuß und Satz eben so in die tiefste, wie in jede andere Stimme zu stehen kommt, so würde mancher Ton, besonders wenn er als Quinte erscheint, in der tiefsten Stimme dem Gehör zuwider lauten, wenn sämmtliche Stimmen zusammen genommen nicht als ein regulairer bearbeiteter drei- oder vierfacher Contrapunkt erscheinen würden.

Um über die Verschiedenheit der Canon eine allgemeine Ansicht zu geben, bemerke ich, daß es nicht nur Canon giebt, in welchen eine Stimme der andern in gleichen Zeiträumen um einen Takt oder um 2, 3 oder 4 Takte später u. s. w. folgt, und der Anfang in der ersten Stimme in derselben Zeit wiederkehrt, in welcher eine Stimme der andern folgt, sondern daß es auch welche giebt, in welchen die Stimmen ganz beliebig früher oder später auf einander folgend eintreten. Man weiß, daß oft nur die erste Stimme der zweiten um 2 oder 3 Töne vorausgeht, und mancher melodische Satz erst durch das Hinzutreten einer zweiten, dritten oder vierten Stimme seinen wahren Charakter und seine nähere Bestimmung erhält. Es kann daher jede Stimme an jedem beliebigen Orte, wo die Umstände es gestatten, den Canon beginnen.

Canon, in welchen der wiederkehrende Anfang nach den letzten Stimmen eben so folgt, wie eine Stimme der andern, theilen die Tonlehrer in gleiche Glieder, wie den

2stimmigen Canon Fig. 1 Tab. 141, den 3stimmigen Fig. 2 und die 4stimmigen Fig. 1 und 2 Tab. 142, weil sie immer so viel für ein Glied betrachten, wie eine Stimme der andern vorausgeht.

Andere Canon dagegen, in welchen die Stimmen nicht in gleichen Zeiträumen nach einander eintreten, haben sie noch nicht besonders abtheilen können, weil sich weder über deren Arten noch Absonderung etwas feststellen lassen dürfte. Canon, welche aus gleichen Gliedern bestehen sollen, kann man auf jede beliebige Weise verfertigen, andere dagegen nur versuchsweise.

Soll ein Canon endlich sein, so kann man beliebig denselben entweder auf eine oder die andere Art, wie einen völligen Zirkel-Canon bearbeiten, und alsdann, gleichviel an welchem Orte, einen beliebigen, doch passenden Schluß daran hängen, oder man kann auch beliebig, wenn der Canon nicht in allen Stimmen ganz durchgeführt sein soll, nachdem die letzte Stimme entweder das erste Subjekt oder etwas mehr als dieses beendet hat, einen Schluß daran machen.

Wenn man einen Canon als Räthsel aufstellen will, so müssen sämmtliche Subjekte, so wie sie nach der Reihe folgen, fortlaufend in ein System nur für eine Stimme geschrieben werden. Ist dies geschehen, so macht man am Schluß ein Wiederholungszeichen, und deutet durch besondere Zeichen an, an welchem Orte die zweite, dritte oder vierte Stimme mit dem Canon anfangen soll. Oft läßt man auch selbst diese Andeutung weg, wenn man etwas zu rathen geben will.

Eine genaue Kenntniß der bisher erwähnten Canon dürfte alsdann erwachsen, wenn man sich darin übt, 2-, 3- und 4stimmige Canon im Einklange oder in der Octave anzufertigen.

§. 2.

Vom Canon in andern Intervallen.

Da die Nachahmung, wie schon erwähnt wurde, nicht immer im Einklang oder in der Octave, sondern in jedem beliebigen Intervalle sein kann, so sind auch 2stimmige Canon in diesem und jedem Intervalle und 3- auch 4stimmige, theils in gleichen, theils in ungleichen Intervallen. Sie werden eingetheilt in strenge und freie.

Streng ist der Canon, wenn die halben und ganzen Tonschritte in der zweiten Stimme, gleichviel in welchem Intervalle, eben so folgen, wie sie in der ersten Stimme vorausgehen, und frei ist er, wenn die Folge der ganzen und halben Tonschritte nicht genau so, wie in der ersten ist, wiewohl die Notenstufenfolge, gleichviel in welchem Intervalle, eben so sein muß, wie sie in der ersten vorausgeht. Das Intervall, mit welchem eine zweite Stimme die Nachahmung beginnt, dient als Name des Canons, als:

Canon in der obern Secunde, canon in secundae superiori, Fig. 3 Tab. 144, Canon in der untern Secunde, canon in secundae inferiori, Fig. 4. Tab. 144. Beide Canon sind in den Intervallen strenge, weshalb sie in die erste Rubrik gehören. Canon in der obern Terze, canon in epiditono, Fig. 5 Tab. 144, Canon in der untern Terze, canon in hypoditono, Fig. 1 Tab. 145. Beide Canon sind nur in der Tonart streng gehalten und gehören in die zweite Rubrik. Canon in der obern Quarte, canon in epidiatessaron, Fig. 2 Tab. 145, Canon in der untern Quarte, canon in hypodiatessaron, Fig. 3 Tab. 145, Canon in der obern Quinte, canon in hyperdiapente, Fig. 4, Canon in der untern Quinte, canon in hypodiapente, Fig. 5, Canon in der obern Sexte, canon in hexachordo superiori, Fig. 6 Tab. 145, Canon in der

untern Sexte, canon in hexachordo inferiori, Fig. 1 Tab. 146, Canon in der obern Septime, canon in heptachordo superiori, Fig. 2 Tab. 146, Canon in der untern Septime, canon in heptachordo superiori, Fig. 3 Tab. 146.

In die Intervallen-strenge Klasse dürften von diesen Canons gehören: der in der obern Quarte, obern Sexte und der in der obern Septime, die übrigen hier aufgezählten sind nur in der Tonart streng gehalten. Der in der untern Sexte, welcher in den beiden Oberstimmen enthalten und Intervallen-strenge ist, hat noch 2 untere Nebenstimmen.

Bei den 3- und 4stimmigen Canon werden die Intervalle, in welchen die Nachahmung stattfindet, nicht einzeln, sondern nur im Allgemeinen als Namen angewendet. Wenn daher eine Stimme der andern mit der Nachahmung eine Terze, Quarte, Quinte, Sexte u. s. w. höher oder tiefer folgt, so nennt man es einen Canon in gleichen Intervallen, und wenn die zweite Stimme in diesem, und die dritte Stimme in jenem Intervalle der zweiten mit der Nachahmung höher oder tiefer folgt, einen Canon in vermischten Intervallen. Da in Fig. 4 Tab. 146 die Oberstimme die Nachahmung in der Octave und die Mittelstimme in der Quinte anhebt, so ist dieser Canon in ungleichen oder vermischten Intervallen. In gleichen Intervallen waren bis jetzt keine 3stimmigen Beispiele vorzufinden. Bei dem ersten 4stimmigen Beispiel Fig. 1 Tab. 147 folgt die zweite Stimme der ersten um eine Quinte tiefer, die dritte der zweiten um eine Terze, die vierte der dritten wieder um eine Quinte. Wenn man von der Hauptstimme ausgehen und den Anfang sämmtlicher Stimmen abzählen will, so fängt die zweite eine Quinte, die dritte eine Septime und die vierte eine Undezime tiefer als die Hauptstimme an.

Das zweite 4stimmige Beispiel, Fig. 2 Tab. 147, ist dem ersten in der Stimmenfolge ganz gleich.

Mit Fig. 3 verhält es sich anders, indem die zweite Stimme eine Quinte tiefer als die erste, die dritte eine Quarte tiefer als die zweite, und die vierte eine Quarte tiefer als die dritte den Canon anhebt.

Will man es anders rechnen, so fängt die zweite eine Quinte, die dritte eine Octave und die vierte eine Duodezime tiefer, als die Hauptstimme mit der Imitation an. Der Canon ist ein endlicher, wie man am Schluß desselben sieht.

Mit Fig. 1 Tab. 148 verhält es sich wieder eben so, wie mit Fig. 3 Tab. 147, nur mit dem Unterschiede, daß der Canon unendlich ist, und noch mehr Modulation enthält.

Mit Fig. 2 Tab. 148 verhält sich's gerade umgekehrt, indem die zweite Stimme eine Quarte, die dritte eine Octave und die vierte eine Undezime höher als die erste folgt.

Da dieser Canon ein vierfacher Contrapunkt in der None und Septime ist, so erhält man mehrerlei Canon, wenn man entweder die erste und dritte Stimme eine Septime oder None höher, oder die andere Stimme so viel tiefer setzt.

Vierstimmige Canon in gleichen Intervallen sind bis jetzt nur in 2 Beispielen vorzufinden gewesen; das erste Fig. 1 Tab. 149 gehört unter diejenigen, wovon Marpurg sagt, er kenne kein zweites dieser Art, denn es modulirt durch mehrere Tonarten, wiewohl jede Stimme wieder mit ihrem Haupttone anfängt, und eine der andern um eine reine Quinte höher mit der Imitation folgt. Auf ähnliche Weise verhält es sich mit Fig. 2 Tab. 149 aus einer andern Feder, nur mit dem Unterschiede, daß eine der andern Stimme um eine kleine Terze höher folgt, und die Töne, mit welchen die Stimmen anfangen, zusammen genommen einen verminderten Septimen-Accord bilden.

Canon, in diesem oder jenem Intervalle, 3- oder

4stimmige, in gleichen oder vermischten Intervallen, können nur auf die Art versuchsweise verfertigt werden, wie §. 1 dieses Kapitels ausgesprochen wurde, nur kommt noch hinzu:

1) Daß bei dem 2stimmigen Canon die zweite Stimme am gehörigen Orte nicht eine Octave, sondern eine Secunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime u. s. w. tiefer oder höher mit dem Canon beginnen, oder überhaupt mit demjenigen Tone anfangen muß, welcher die Grenze des Intervalls, in welchem der Canon sein soll, ist.

2) Daß die Subjekte so eingerichtet werden müssen, wie nothwendig ist, daß

a) die canonische Nachahmung auf dieser oder jener Tonstufe erforderlich werde, und

b) dieselbe, gleichviel in welcher Tonart sie stattfindet, dem Gehör nicht zuwider laute.

3) Muß die melodische und harmonische Einrichtung in beiden Stimmen so getroffen werden, daß der Canon in der ersten Stimme auf derselben Stufe wieder von vorn anfangen kann, mit welcher sie begonnen hat, und daß in der zweiten Stimme in demjenigen Intervalle, womit sie anfängt, Alles, aber auch der wiederkehrende Anfang folgen könne.

Unter diesen Umständen müssen beide Stimmen, besonders bei einem Intervallen-strengen Canon, so eingerichtet sein, daß ihre Töne nicht nur der Haupttonart, sondern auch derjenigen angehören, in welcher die zweite Stimme den Canon anhebt; denn wenn eine Stimme in dieser die andere in jener Tonart moduliren soll, so lautet gewöhnlich entweder die eine oder andere dem Gehör zuwider, wenn nicht beide Tonarten so in einander verschmolzen werden, daß sie das Gehör als eine vernimmt. Bei dem nicht Intervallen-strengen Canon ist diese Vorsicht nicht nöthig, wenn man nur alle Versetzungszeichen möglichst vermeidet, sobald man ihn als Räthsel aufstellen will.

Bei den 3- und 4stimmigen Canon in gleichen oder ungleichen Intervallen dürfte besonders die Regel, welche hier ad 2 ausgesprochen wurde, beachtet und auf mehrere Stimmen angewendet werden müssen, wozu noch kommt, daß in jeder Stimme, gleichviel in welchem Intervalle, die Nachahmung als nothwendig erscheinen muß, wenn sie dem Gehör nicht zuwider lauten oder gänzlich überflüssig sein soll. Um auch in jedem Intervalle den Anfang des Canons in sämmtlichen Stimmen auf eine schickliche Art herbei zu führen, bedient man sich der Verbesserung oder Vertauschung der Töne, wenn es Umstände nothwendig machen, so lange, bis man seinen Zweck erreicht hat.

Wenn aber mittels der Vertauschung derselbe nicht erreicht werden kann, so muß man so lange neue Versuche machen und, um den wiederkehrenden Anfang zu finden, die Töne in sämmtlichen Stimmen so lange mit andern vertauschen, bis die Versuche gelingen und als ein gediegenes Ganzes erscheinen.

§. 3.

Vom Canon per tonos.

Wenn eine und die andere Stimme, nachdem sie den Canon durchgemacht hat, nicht wieder mit demselben, sondern mit einem andern höhern oder tiefern Tone den Canon auf's neue anhebt und durchführt, so ist es, weil unter diesen Umständen der Canon entweder durch mehrere oder durch alle Tonarten modulirt, ein Canon per tonos, oder ein Zirkel-Canon durch die Töne.

Da eine Stimme der andern nicht nur eine Secunde, Terze, Quarte, Quinte u. s. w. höher oder tiefer folgen kann, so sind mehrerlei 2-, 3- und 4stimmige Canon,

welche man unterscheidet, theils durch die Intervalle, in welchen die Stimmen folgen, und auch theils durch ihre modulatorische Einrichtung.

In Fig. 1 Tab. 150 würde jede Stimme den Quarten-Zirkel unterhalb durchmachen, wie man finden würde, wenn man den Canon ausschreiben, und da, wo die Stimmen zu tief kommen würden, eine Octave höher anfangen wollte.

Mit Fig. 2 Tab. 150 verhält es sich eben so, wie mit Fig. 1, nur mit dem Unterschied, daß die Modulation in Fig. 1 von Quarte zu Quarte abwärts, dagegen aber in Fig. 2 von Quarte zu Quarte aufwärts geht, unter welchen Umständen, um mit den Stimmen nicht zu hoch zu kommen, bei der zweiten oder dritten Wiederholung eine Octave tiefer angefangen werden müßte.

In Fig. 3 Tab. 150 würden, weil die zweite Stimme der ersten eine Quinte höher folgt, und die erste wieder den Canon eine Secunde höher beginnt, in jeder Stimme nur 6, in beiden Stimmen zusammen aber alle 12 Tonarten durchgegangen werden.

Auf ähnliche Weise verhält es sich mit Fig. 4, nur mit dem Unterschiede, daß die Modulation nicht aufwärts, sondern abwärts aus einer in die andere Tonart geht.

In dem 3stimmigen Beispiel Fig. 1 Tab. 151 folgt eine Stimme der andern eine Quinte höher. Da jede Stimme den Canon wieder auf's Neue eine kleine Terze tiefer anhebt, so geht sie durch 4 Tonarten, welche in jeder Stimme verschieden sind, so daß alle Stimmen zusammengenommen durch alle 12 Tonarten gehen.

Auf ähnliche Weise würde es sich mit Fig. 2 verhalten. Da aber die zweite Stimme, der guten Harmonie wegen, einen Ton mehr hat, als die andern beiden haben, so ist sie mehr Füllstimme, und das Ganze eher ein Canon in der Septime, als ein dreistimmiger Canon in der Quarte.

In Fig. 3 Tab. 151 folgt eine Stimme der andern eine Quinte tiefer und wiederholt den Canon allemal um eine kleine Terze höher.

In Fig. 4 Tab. 151 hebt jede Stimme den Canon einen Ton oder eine große Secunde, und bei der Wiederholung eine übermäßige Quarte höher an, und geht nur durch 2 verschiedene Tonarten.

In Fig. 5 ist es gerade umgekehrt.

In dem 4stimmigen Beispiel Fig. 1 Tab. 152 beginnt jede Stimme eine Quinte tiefer, wiederholt den Canon eine Terze tiefer, und macht den Zirkel durch 3 verschiedene Tonarten, unter welchen Umständen die 4 Stimmen zusammengenommen alle 12 Tonarten durchgehen.

In Fig. 2 beginnt jede Stimme eine Quinte und der Canon auf's Neue eine Terze höher, unter welchen Umständen die 4 Stimmen alle 12 Tonarten durchgehen.

In Fig. 3 würde jede Stimme den Quarten-Zirkel durch alle 12 Tonarten machen, wenn man den Canon ausschreiben wollte, und in Fig. 4 den Quinten-Zirkel.

In Fig. 1 Tab. 153 würde man nur die griechischen Tonarten, ohne Einmischung der mit Kreuz oder Be bezeichneten Töne, durchgehen können, wenn man den Canon ausschreiben wollte.

Die Verfertigung solcher Canon durch die Töne, findet seltner versuchsweise statt, als der gleichzeitige Entwurf sämmtlicher zum Canon gehörigen Subjekte.

Wenn die Verfertigung versuchsweise Statt finden soll, so sind nicht nur sämmtliche im vorhergehenden Paragraphen ausgesprochenen Regeln zu beachten nothwendig, sondern es kommt noch hinzu, daß

1) jede neue Tonart, in welcher der Canon wiederholt wird, dem Gehör angenehm sei, und

2) daß keine Tonart vermißt werde, welche der Gang des Canons erfordert.

Im ersten Falle ist es gut, die Stimme so einzu-

richten, daß ihre Töne sowohl derjenigen Tonart angehören, in welcher der Canon ist, als auch derjenigen, wohin er modulirt. Es darf daher, gleichviel in welcher Stimme, nur mit den Tönen derjenigen Tonart begonnen werden, welche das Gehör erwartet.

Im zweiten Falle muß die eine und andere Stimme so eingerichtet werden, daß allemal diejenige Tonart erfolgen kann, welche der Gang des Canons erfordert.

Um hierüber verständlich zu werden, bemerke ich, daß in Fig. 1 Tab. 151 das G im zweiten Takte zuerst als Quinte von C-moll erscheint, und erst durch die darauf folgenden Töne fis, a, als erste Stufe von G dem Gehör bemerkbar wird. Eben so verhält es sich mit der dritten Stimme, mit deren zweiten Hälfte in der untern Stimme der Canon eine kleine Terze tiefer wieder auf's Neue anhebt.

Mit dem Canon Fig. 2 Tab. 152 verhält es sich anders, indem die zweite Stimme gleich mit dem Hauptton der neuen Tonart erscheint, welcher zur Septime wird, damit die dritte Stimme wieder mit dem Hauptton der neuen Tonart erscheinen kann.

Wenn man die zum Canon gehörigen Stimmen oder Subjekte gleichzeitig entwirft, so muß am Schluß derselbe entweder mit irgend einem Septimen-Accorde oder einem Nonen-Accorde ohne Grundton nach derjenigen Tonart hin modulirt werden, in welcher die zweite Stimme den Canon anheben soll. Die Wendung in die neue Tonart muß jedoch so sein, daß bei'm 2stimmigen Canon die erste Stimme das Subjekt der zweiten, und die zweite Stimme das Subjekt der ersten ergreift.

Bei'm 3stimmigen kann die Wendung in zweierlei Weise Statt finden.

Einmal so, daß die erste Stimme das Subjekt der zweiten, die zweite das Subjekt der dritten, und die dritte das Subjekt der zweiten ergreift.

Zum andern Male, daß die erste das Subjekt der dritten, die zweite das Subjekt der ersten, und die dritte das der zweiten ergreift.

Bei'm 4stimmigen Canon kann die Wendung auf dreierlei Weise sein, weil jede Stimme beliebig von ihrem Subjekte aus eins der drei andern Stimmen übergehen kann, und es gleichviel ist, in welcher Ordnung die Subjekte auf einander in einer Stimme erfolgen.

Auf diese Weise dürfte wohl am häufigsten verfahren worden sein, wovon man sich überzeugen kann, wenn man sämmtliche Canon per tonos der Reihe nach betrachtet.

Wenn man besonders die Regel beachtet, jede neue Tonart so vorzubereiten, daß sie nicht unangenehm erscheint, so dürfte es nicht schwer werden, auf eine oder die andere Art Canons zu verfertigen, welche durch die Töne auf diese oder jene Weise moduliren.

Zweites Kapitel.

Vom Canon in der Gegenbewegung.

§. 1.

Vom 2stimmigen Canon.

Wenn eine zweite Stimme den Tonfuß oder Satz der ersten, gleichviel um wie viel später, so nachahmt, daß sie in demselben Grade fällt, wie die erste steigt oder umgekehrt, so nennt man dies, wenn die erste Stimme

an einem schicklichen Orte den Satz wieder von vorn beginnen, und die zweite nach Vollendung der Nachahmung mit dem Anfange folgen kann, einen Canon in der Gegenbewegung, canon in motu contrario oder in aequalis motus.

Der Canon in der Gegenbewegung wird vom Contrapunkt in der Gegenbewegung dadurch unterschieden, daß bei'm Canon allezeit eine Stimme die rechte und die andere die Gegenbewegung ausübt, dagegen wird bei'm Contrapunkt in beiden Stimmen die rechte, und bei der Umkehrung die Gegenbewegung des ganzen Satzes ausgeübt.

Da die Nachahmung in der Gegenbewegung mit jedem beliebigen Intervalle beginnen kann, so sind so viele Canon in der Gegenbewegung, als man Intervalle zählt, als:

1) In der Octave, wie Fig. 2 und 3 Tab. 153.
2) In der Secunde und None, wie Fig. 4 und 5 Tab. 153.
3) In der Terze, wie Fig. 6 Tab. 153.
4) In der Quarte, wie Fig. 7.
5) In der Quinte, wie Fig. 8.
6) In der Sexte, wie Fig. 1 Tab. 154.
7) In der Septime, wie Fig. 2 Tab. 154.

Diese Canon werden noch eingetheilt in Intervallenstrenge und in freie.

Zu den Intervallenstrengen gehören die unter Fig. 2, 4 und 6 Tab. 153 und Fig. 1 Tab. 154, und zu den freien die unter Fig. 2, 5 und 7 Tab. 153 und Fig. 2 Tab. 154 angezeigten.

Um an Raum zu ersparen, bemerke ich, daß man in den noch fehlenden Intervallen Canons findet durch die Umkehrung der hier vorhandenen, als in der obern Sexte durch Fig. 6 Tab. 153, in der obern Terze durch Fig. 1 Tab. 154, in der obern Quarte durch Fig 8 Tab. 153, und in der Quinte durch Fig. 7 Tab. 153 u. s. w.

Will man solche Canon machen, so kann die Verfertigung nur versuchsweise, aber nicht mittels eines gleichzeitigen Entwurfs der zum Canon gehörigen Subjekte Statt finden.

Da mehr oder minder Strenge erforderlich ist, so muß man zuerst ermitteln, mit welchem Tone die Nachahmung beginnen muß, wenn sie Intervallen-strenge sein soll.

Da in der aufsteigenden Leiter von c—c von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe ein halber Tonschritt ist, so findet man dieselbe Fortschreitung im Absteigen in der Leiter von e—e, wenn man die Töne abwärts zählt. Eben so verhält es sich, wenn man die aufsteigende Leiter von a—a mit der absteigenden von g—g vergleicht, nur mit dem Unterschiede, daß in derselben die halben Tonschritte von der zweiten zur dritten und fünften zur sechsten Stufe sind.

Wenn die Nachahmung streng sein soll, so muß sie allemal mit demjenigen Ton der absteigenden Leiter beginnen, mit welchem in der aufsteigenden Leiter begonnen wird; derselbe ist durch den Vergleich beider Leitern am besten zu ermitteln, indem die erste und die achte, die zweite und die siebente, die dritte und die sechste, die vierte und die fünfte, die fünfte und die vierte, die sechste und die dritte, die siebente und die zweite, die achte und die erste Stufe der auf- und absteigenden Leiter zusammen passen, und nur zu dem Anfang und zu einer strengen Imitation in den einer Tonart angehörenden Tönen geeignet sein dürften.

Will man sich aber der einer Tonart fremden Töne bedienen, so kann man ungehindert die Nachahmung mit jeder beliebigen Tonstufe beginnen, und so viele Versetzungszeichen anwenden, als beide Subjekte erfordern.

Diese können entweder am Anfange neben dem Schlüssel oder auch vor den Noten stehen, nur muß im ersten Falle, gleichviel in welcher Tonart, entweder Intervallen-

strenge sein, oder nur in den einer Tonart angehörigen Tönen bestehen, im zweiten Falle aber, wenn Versetzungszeichen vor den Noten stehen, nur ersterer, weil, wenn er geschlossen sein soll, sonst in den andern Stimmen nicht zu ermitteln sein dürfte.

§. 2.

Vom 3stimmigen Canon in der Gegenbewegung.

Bei'm 3stimmigen Canon in der Gegenbewegung ahmen entweder alle beide Stimmen den in der ersten vorausgegangenen Satz in der Gegenbewegung nach, oder es folgt eine von beiden Stimmen, gleichviel welche, mit der Nachahmung in der rechten, und die andere mit derselben in der Gegenbewegung, oder umgekehrt.

Die Verfertigung eines solchen Canons auf eine oder die andere Art ist so schwierig, daß Marpurg nur ein Beispiel in seinem Werke über die Fuge hat, welches hier unter Fig. 3 Tab. 154 aufgenommen worden, und eigentlich nicht einmal ein völliger Canon ist, weil die dritte Stimme nur das erste, aber die andern Subjekte nicht nachahmt.

Außer diesen sind hier noch 2 Beispiele, als Fig. 4 und 5 Tab. 154, in welchen die zweite Stimme in der Gegenbewegung, und die dritte in der rechten alles vom Anfang bis zum Ende nachahmt. Beide sind unendliche Canon, und verdienen schon ihrer Seltenheit wegen hier ihren Platz.

Bei der Verfertigung eines solchen Canons dürften keine andern als die im vorhergehenden Paragraph ausgesprochenen Regeln beachtet, und statt auf 2, auch auf 3 Stimmen angewendet werden müssen; es versteht sich von

selbst, daß man mit denselben genau vertraut sein, und eine Sicherheit in allen vorhergehenden Kunststücken der Tonsetzkunst haben muß, wenn man beabsichtigen will, auch durch Uebung in dieser Rubrik, eine höhere Vollkommenheit in der Tonsetzkunst zu erreichen.

§. 3.

Vom 4stimmigen Canon in der Gegenbewegung.

Bei'm 4stimmigen Canon ist es am gewöhnlichsten, daß der Satz von einer Stimme in der rechten, und von 2 Stimmen in der Gegenbewegung nachgeahmt wird, gleichviel, an welchem Orte die Stimmen mit der Nachahmung beginnen.

In dem ersten Beispiel, Fig. 6 Tab. 154 folgt die zweite Stimme mit der Nachahmung in der Gegenbewegung, die dritte mit der Nachahmung in der rechten, und die vierte in der Gegenbewegung.

In dem zweiten, Fig. 1 Tab. 155, wird von der zweiten Stimme das Hauptsubjekt in Terzen begleitet, und von einer dritten und vierten in der Gegenbewegung terzenweise nachgeahmt.

In dem dritten Beispiel, Fig. 2 Tab. 155 folgt die Nachahmung in ähnlicher Bewegung in arsi zuerst, worauf die Nachahmung in der Gegenbewegung in thesi beginnt, und später in arsi folgt.

Dieses Beispiel, aus dem letzten Quartett von Joseph Haydn, zu welchem derselbe, wegen Alterschwäche, kein Finale mehr schreiben konnte, verdient mit allem Rechte hier einen Platz. Sollten jedoch noch andere, und vielleicht bessere Auflösungen als diese, vorhanden sein, so würde deren Mittheilung mich auf's äußerste verbinden.

Die Aufeinanderfolge der Stimmen, mag sein in welchem Intervall oder zu welcher Zeit sie wolle, so dürfte unter allen Umständen auch nur versuchsweise ein solcher Canon verfertigt werden können, nur mit dem Unterschiede, daß der Versuch eben so in der ähnlichen als auch Gegenbewegung gemacht werden muß, wie er zu Anfang dieses Abschnittes angegeben wurde, wenn die Stimmen fließend werden, und der Canon dem Gehör nicht zuwider lauten soll.

Da im Allgemeinen hierüber auf keine Weise etwas festgestellt werden kann, so dürfte Uebung nur das einzige Mittel sein, wodurch man zur Vollkommenheit oder irgend einem Resultate gelangt.

Drittes Kapitel.

Vom rückgängigen Canon.

Wenn ein melodischer Satz von einer zweiten Stimme in eben derselben Zeit rückwärts ausgeübt werden kann, als die erste Stimme denselben vorwärts ausübt, so ist es ein rückgängiger Canon.

Vom rückgängigen Contrapunkt ist er verschieden, weil bei demselben beide Stimmen erst vor-, dann rückwärts ausgeübt werden; aber vom rückgängigen doppelten Contrapunkt ist er gar nicht verschieden, weil bei dessen Umkehrung die Stimmen so verwechselt werden, daß die erste den Satz der zweiten, und die zweite den der ersten rückwärts ausübt.

Das erste Beispiel eines rückgängigen Canons ist Fig. 3 Tab. 155, das zweite Fig. 1 Tab. 156, und endlich das dritte Fig. 2, in welchem noch einzelne kleine Imitationen stattfinden, die in solchen Sätzen schwierig sind. Ein viertes Beispiel ist Fig. 3 Tab. 138, in welchem die obern beiden Stimmen den Canon enthalten, und die untere Baß- nur Füllstimme ist.

Bei der Verfertigung ist nur der Unterschied, daß bei'm rückgängigen Contrapunkt der Satz ganz, dagegen bei'm Canon nur zur Hälfte gemacht, und statt der zweiten Hälfte der Theil der ersten Stimme in die zweite, und der der zweiten in die erste rückwärts unmittelbar daran geschrieben wird. Um davon die deutlichste Anschauung zu geben, bemerke ich, daß in Fig. 3 Tab. 155 die ersten 9 Takte, in Fig. 1 Tab. 156 die ersten 8 Takte und in Fig. 2 die ersten 10 Takte verfertigt, aber gleich unmittelbar darauf in der Umkehrung rückwärts abgeschrieben worden sind. Soll ein rückgängiger Canon ein aus 2 Theilen bestehendes Tonstück sein, so macht man nur den ersten Theil, und zwar so, daß man denselben rückwärts in der Umkehrung wiederholen, und als zweiten Theil anwenden kann, wie in Fig. 3 Tab. 138.

Will man einen solchen Canon als Räthsel aufstellen, so schreibt man statt der zweiten Hälfte die zweite Stimme rückwärts unmittelbar an die erste, und vermeidet wo möglich Punkte und Versetzungszeichen; denn da der Eine vor- und der Andere rückwärts den Satz ausüben muß, so ist es klar, daß Punkte vor, und Versetzungszeichen nach den Noten keine Geltung haben, und entweder nur verwirren würden, oder erstere wie nach, und letztere wie vor den Noten stehend betrachtet werden müssen, wenn sie der Componist nicht vermeiden konnte oder wollte.

Viertes Kapitel.

Vom rückgängigen Canon in der Gegenbewegung, oder vom verkehrt-rückgängigen Canon.

Wenn ein melodischer Satz gleichzeitig in einer Stimme recht, und in der andern rückwärts in der Gegenbewegung ausgeübt werden kann, so ist es ein verkehrt-rückgängiger Canon, canon al riverso cancricans. Er ist vom rückgängigen doppelten Contrapunkt auch nicht im mindesten verschieden, deswegen können sämmtliche über diesen Gegenstand angeführte Beispiele als verkehrt-rückgängige Canon betrachtet werden. Fig. 1 und 3 Tab. 140 als 2stimmiger Canon mit einer hinzugefügten Mittelstimme, Fig. 2 als 2stimmiger Canon, Fig. 4 aber als ein 4stimmiger verkehrt-rückgängiger Doppel-Canon.

Noch ein Beispiel, was über diesen Gegenstand aufgenommen worden ist, steht Fig. 3 Tab. 156.

Bei dessen Verfertigung ist der Unterschied, daß man nur die erste Hälfte des Satzes nach den Regeln des doppelten Contrapunktes in der Gegenbewegung macht, und statt der zweiten Hälfte die Partie der ersten Stimme in die zweite, und die der zweiten in die erste Stimme in der Gegenbewegung rückwärts so abschreibt, wie in der ersten Hälfte die Noten folgen, wenn man das Blatt verkehrt stellt. Will man sich davon überzeugen, so betrachte man Fig. 1—4 Tab. 140; man wird finden, daß im ersten Theil das Ganze enthalten, und im zweiten nur eine Wiederholung dessen in der rückgängigen Gegenbewe-

gung ist. Wenn man genau weiß, wie ein doppelter Contrapunkt cancricans verfertigt wird, so wird es auch nicht schwer werden, einen Canon cancricans zu verfertigen, bei welchem, wenn er als Räthsel aufgestellt werden soll, nur die zweite Stimme nach der ersten in der Gegenbewegung eben so abgeschrieben werden muß, wie die Noten stehen, wenn man das Blatt verkehrt stellt. Ist dies geschehen, so macht man den erforderlichen Schlüssel vor die Noten, so, daß an beiden Enden derjenige Schlüssel zu stehen kommt, nach welchem die Noten abgespielt oder gesungen werden sollen, wenn der Eine von diesem und der Andere von jenem Ende anfängt.

Mit den Versetzungszeichen und Punkten verhält es sich wie bei'm rückgängigen Canon, wiewohl erstere, sobald sie die Harmoniefolge nicht beeinträchtigen, und letztere, wenn sie vor den Noten gelten sollen, jedoch nur mit Vorsicht gebraucht werden können. Wie man damit umgehen muß, dürfte mehr durch Uebung klar werden, als im Allgemeinen festzustellen sein.

Fünftes Kapitel.

Vom Canon per augmentationem.

Wenn ein melodischer Satz in einer Stimme wiederholt werden kann, während ihn die andere noch einmal so langsam, entweder gleichzeitig oder etwas später ausübt, so nennen die Musiker es einen canon per augmentationem duplex, oder auch nur canon per augmentationem.

Wenn aber in der zweiten Stimme der Satz noch einmal so langsam als in der ersten, und in der dritten noch einmal so langsam als in der zweiten u. s. w. ausgeübt wird, so nennt man es einen canon per augmentationem triplex auch quadruplex.

Zweistimmige Beispiele in ähnlicher Bewegung finden wir in Fig. 4 Tab. 156, und in Fig. 1, 2 und 3 Tab. 157, in unähnlicher oder Gegenbewegung in Fig. 4 Tab. 157 und in Fig. 8 Tab. 109. Ein 3stimmiges Beispiel in der ähnlichen Bewegung finden wir Fig. 1 Tab. 158, und ein 4stimmiges in Fig. 2.

Da indeß bei den 3- und 4stimmigen Beispielen nicht der ganze melodische Satz in der Vergrößerung nachgeahmt wird, so dürfte man sie weniger für Canons als für Nachahmungen in der Vergrößerung betrachten.

Es scheint, daß wegen Schwierigkeit Kunststücke dieser Art nur sehr selten sind, weil man nicht leicht melodische Sätze finden dürfte, welche im Canon per augmentationem triplex und quadruplex, in einer Stimme einmal, in der andern 2 Mal, und in der dritten 4 Mal ausgeübt werden können.

Da aber dessenungeachtet jede Nachahmung in der Vergrößerung ihre Wirkung nicht verfehlt, so haben die Componisten Hauptsätze in gut gearbeiteten Fugen, so weit es die Umstände gestatteten und nothwendig machten, nachgeahmt, aber als wirkliche Canons bisher nur 2stimmige Sätze dieser Art benutzt.

Marpurg nimmt außer den Canon per augmentationem auch noch Canon per diminutionem an, welcher entsteht, wenn eine zweite Stimme den melodischen Satz noch einmal so geschwind als die erste ausübt; da man unter diesen Umständen aber die geschwinde als die Hauptstimme betrachten würde, so ist zwischen Canon per diminutionem und Canon per augmentationem gar kein Unterschied.

Er könnte auch nur Statt finden, wo die geschwindere Stimme später als die langsame mit dem Canon beginnt.

Es werden überhaupt Canons wohl nur versuchsweise in der Vergrößerung verfertigt, aber nicht in der Verkleinerung.

Der Versuch findet Statt wie folgt:

Man schreibt einen Tonfuß oder Satz, und setzt diesen in der Vergrößerung für die zweite Stimme gerade an denjenigen Ort in ein zweites Notensystem, wo sie anfangen soll. Da die erste Stimme früher mit dem Satze endet als die zweite, so wird in der ersten Stimme weiter modulirt, und diese Modulation in die zweite Stimme in der Vergrößerung übertragen. Dazu muß in der ersten Stimme entweder weiter modulirt, oder versucht werden, ob man den Canon wieder von vorn anfangen kann. Ist dies der Fall, so ist er fertig, wo nicht, so muß in der ersten Stimme weiter modulirt, und die Modulation so lange in die zweite Stimme in der Vergrößerung übertragen werden, bis in der ersten Stimme, gleichviel an welchem Orte, der Canon zu der Modulation in der zweiten Stimme wiederholt werden kann.

Töne, welche unter diesen oder jenen Umständen in der Melodie nicht passen, müssen in der einen und andern Stimme so lange nach Maaßgabe mit andern vertauscht werden, bis der Satz, ohne dem Gehör zuwider zu sein, in der einen Stimme zwei-, und in der andern nur einmal ausgeübt werden kann.

Wenn sich Octaven-Fortschreitungen vorfinden, sobald der Canon wieder von vorn angefangen werden soll, wie in dem werthvollen Beispiel Fig. 4 Tab. 156, so darf er nur einmal durchgemacht werden, und ist dies nicht der Fall, wie in Fig. 1 und 2 Tab. 157, so kann er wiederholt werden.

Die Augmentation oder Diminution kann indeß auch mit jeder beliebigen Tonstufe beginnen; als Beispiel sehe

man Fig. 2 und 3 Tab. 157; man kann sich auch der Gegenbewegung bedienen, wie in Fig. 8 Tab. 109.

Bei der doppelten Augmentation müssen, während die dritte Stimme das Hauptsubjekt in der doppelten Vergrößerung ausübt, beide Stimmen so lange fortgesetzt werden, wie die doppelte Vergrößerung es nothwendig macht.

Auf diese und noch andere Arten werden Augmentationen benutzt, deren Meisterschaft in der Verfertigung nur durch fleißiges Ueben zu erreichen sein dürfte.

Sechstes Kapitel.

Vom Doppel-Canon.

Schon seit geraumer Zeit haben gute Tonsetzer, um eine Verschiedenheit in den Stimmen zu haben, zwei und noch mehr Canons so bearbeitet, daß sie zusammen ausgeübt werden können, woraus Doppel-, drei-, vier- und fünffache Canons entstanden.

Ein Doppel-Canon muß mindestens 4stimmig sein, damit 2 Stimmen den einen und 2 Stimmen den andern Canon ausüben können.

In Fig. 2 Tab. 159 finden wir den einen Canon im Baß und Alt, und den andern im Tenor und Sopran in ähnlicher Bewegung. Ungeachtet des Zwanges der doppelten canonischen Nachahmung wird man die prächtigste und eine dem Gegenstande gemäße Harmonie darin finden.

In Fig. 1 Tab. 160 finden wir den einen Canon in der untern Quarte in den beiden äußeren Stimmen,

und den andern in der oberen Quinte in den beiden Mittelstimmen. Da das Ganze eine canonische Doppelfuge ist, so soll an seinem Orte noch davon geredet werden.

In Fig. 1 Tab. 161 finden wir einen rückgängigen Canon in den beiden untern, und den andern in den beiden obern Stimmen.

In Fig. 3 Tab. 158 finden wir den einen Canon in der Gegenbewegung in den beiden äußern, und den andern in den beiden Mittelstimmen.

In Fig. 4 Tab. 158 finden wir den einen Canon per tonos in ähnlicher Bewegung im Baß und Tenor, und den andern im Alt und Sopran. Jede Stimme hebt den Canon immer wieder um eine große Secunde höher an, und geht durch 6 verschiedene Tonarten. Wenn man aber nach den ersten 4 Takten, wie in Fig. 1 Tab. 159 weiter modulirt, so hebt jede Stimme den Canon wieder auf's Neue eine große Secunde tiefer an. Es würden sich nicht nur bei diesem, sondern auch bei so manchen andern Canon per tonos noch andere Wendungen, wenn man sie benutzen wollte, gebrauchen lassen.

Wie und auf welche Weise überhaupt mittelst des einen oder andern Accordes in die eine oder andere Tonart auf eine schickliche Weise modulirt wird, darüber habe ich mich in dem 19. Abschnitt meiner Harmonielehre ausgesprochen.

Wenn man die Regeln der Modulation gehörig inne hat, so dürfte es nicht ohne Nutzen sein, zu versuchen, wie verschiedenartig durch die Tonarten, entweder durch eine Wiederholung oder durch eine gänzliche Veränderung dieser oder jener Notenfigur der eine oder andere Canon geleitet werden kann.

Wenn der Doppel-Canon 6stimmig ist, so haben entweder 3 Stimmen den einen, und die übrigen 3 Stimmen den andern Canon, wie Fig. 2 Tab. 161, oder der

eine Canon wird von 4 Stimmen, und der andere von zweien ausgeübt, wie Fig. 1 Tab. 162.

Der dreifache Canon ist größtentheils nur 6stimmig, wie in Fig. 1 Tab. 163, selten 9- oder 12stimmig, und noch seltner dürfte sein, daß von 3 Canons der eine 2-, der andere 3-, und der dritte 4stimmig sei.

Eben so verhält es sich mit dem vierfachen Canon.

In Fig. 2 Tab. 163 werden 4 Canons, jeder von 2 Stimmen ausgeübt; mehr findet nur selten Statt.

Ich habe nur ein Beispiel eines fünffachen Canons vorfinden können, welches Tab. 164 hier aufgenommen ist.

Der erste Canon ist in der Gegenbewegung im Soprano, Alto Tenoro und Violoncello et Basso.

Der zweite ist für die erste Violin und Viola, und für die zweite Violin und Viola.

Der dritte ist für sechs Oboen in verschiedenen Intervallen.

Der vierte ist für zwei Flöten und zwei Fagotte in Terzen, und endlich

der fünfte ist für Hörner, Trompeten und Pauken in verschiedenen Intervallen.

Da es mit besondern Schwierigkeiten verknüpft ist, viele Stimmen nach canonischen Regeln auf die eine oder andere Art zu bewegen, so wird man einsehen, daß bei 25 Stimmen melodische Unterbrechungen nicht vermieden werden konnten, und daß die Stimmen nur immer da beschäftigt werden können, wo die Umstände es gestatten oder nothwendig machen.

Wie werthvoll auch der Verfasser und sein Beispiel ist, so scheint es doch mehr darauf abgesehen zu sein, viele Stimmen zu beschäftigen, als damit zu wirken oder zu nützen, denn wenn ein Gehör sonst auch noch so gebildet wäre, sollte es doch wohl im Stande sein, 25 verschiedenartige, theils stärkere, theils schwächere Stimmen, zu vernehmen?

Ein Doppel-Canon, gleichviel in welcher Bewegung oder in welchem Intervalle und mit wie vielen Stimmen, kann auf zweierlei Art verfertigt werden.

Die erste Art besteht darin, daß man einen Canon erst besonders, gleichviel auf welche Weise oder mit wie vielen Stimmen verfertigt, und zu diesem alsdann einen zweiten macht, welcher mit dem ersten zu einer und derselben Zeit ausgeübt werden kann.

Soll dies Statt finden, so müssen dessen Stimmen alle, die in dem ersten Canon etwa noch vorhandenen Lücken ausfüllen, und keinesweges mit demselben in Octaven oder Quinten, welche dem Gehör zuwider lauten, fortschreiten. Man hat daher, indem man den zweiten Canon verfertigt, auf den ersten besondere Rücksicht zu nehmen, um dessen Stimmen so zu führen, wie es die Umstände nothwendig machen.

Auf eine zweite Art werden Doppel-Canon verfertigt, wenn man beide Canon, gleichviel mit wie vielen Stimmen, gleichzeitig macht, unter welchen Umständen mit dem einen wie mit dem andern Canon versuchsweise verfahren werden muß, wie hier in dem ersten Paragraph dieses Abschnittes angegeben wurde; nur kommt noch hinzu, daß die Subjekte des einen und andern Canons verschieden sein müssen, damit man beide Canon leicht von einander unterscheide; ferner, daß bei einem Canon auf dem andern Rücksicht genommen werden müsse, um die Stimmen so zu führen, daß keinesweges eine mit der andern weder in Octaven noch in Quinten oder andern Intervallen, welche dem Gehör zuwider sind, fortschreiten.

Um hierüber verständlich zu werden, dürfte eine beispielsweise Erörterung erforderlich sein.

Wenn man die beiden Canon Fig. 2 Tab. 159 und Fig. 1 Tab. 160 betrachtet, so wird man leicht einsehen, daß auf diese Weise zu componiren, wohl nur ein versuchsweises Verfahren möglich sein dürfte, und daß beide

Canon in einem wie in dem andern Beispiel gleichzeitig verfertigt wurden.

Auf ähnliche Weise dürfte mit dem Canon Fig. 1 Tab. 161 verfahren worden sein, nur mit dem Unterschiede, daß bei dessen Verfertigung auch noch die Regeln des rückgängigen Contrapunktes beobachtet werden mußten.

In Fig. 3 Tab. 158 dagegen durfte nur dasjenige beachtet werden, was erörtert wurde, wenn die Gegenbewegung streng sein soll.

Auf die bereits angegebene Art dürfte nun der Doppel-Canon verfertigt werden können, auch selbst dann, wenn er 6stimmig ist. Beide Canon, welche zusammen ausgeübt werden, sie mögen 3stimmig sein, wie Fig. 2 Tab. 161, oder es mag von beiden einer 4- und der andere 2stimmig sein, wie in Fig. 1 Tab. 162, ist gleich.

Mit der Verfertigung eines drei-, vier- oder fünffachen Canons hat es dieselbe Bewandtniß, weil man auf keine Weise anders verfahren kann, als entweder jeden Canon einzeln, oder alle gleichzeitig zu machen. Der dreifache Canon Fig. 1 Tab. 163, so wie auch der vierfache Fig. 2 Tab. 163 dürfte gleichzeitig versuchsweise verfertigt worden sein. Dagegen scheint es gewiß, daß der fünffache Canon Tab. 164 wohl nur einzeln verfertigt wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der unterste Canon zuerst und zu diesem der darüber stehende verfertigt worden, oder umgekehrt, weil der Eine wie der Andere so vollständig ist, daß er auch einzeln als Canon gelten könnte. Dagegen ist der Canon für 6 Oboen, 2 Fagotte und 2 Flöten, für Hörner, Trompeten und Pauken nur den andern angepaßt. Auch würde keiner, wegen der darin vorhandenen Lücken, einzeln gebraucht werden können.

So viel über die Verfertigung eines Doppel-Canon, welche in allen Gattungen zu üben, nicht ohne Nutzen sein dürfte.

Siebentes Kapitel.

Von der Auflösung eines Canons.

Im vorigen Jahrhundert war es besonders üblich, durch Räthsel-Canon, welche gute Tonsetzer schrieben und sich gegenseitig mittheilten, Kenntniß und Geschicklichkeit zu prüfen.

Das Auffinden der zu einem als Räthsel stehenden Canon gehörigen Stimmen, wurde die Lösung und auch Auflösung eines Canons genannt.

Wiewohl dieser Gebrauch des Prüfens in unsern Tagen weniger üblich ist, als ungefähr in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, in welchem derselbe an der Tagesordnung war, so scheint es mir dennoch nöthig, daß alle diejenigen, welche auf den Namen eines Componisten Anspruch machen wollen, auch in den Stand versetzt werden, solche Räthsel, welcher Art sie auch sein mögen, zu lösen.

Die Räthsel-Canon sind, wie schon gezeigt wurde, von so verschiedener Art, daß der Eine diese und der Andere jene Auflösung erfordert.

Wenn man nicht bei'm ersten Anblick eines Räthsels durch Sachkenntniß und tiefe Einsicht zu ermitteln vermag, welche Auflösung wohl die rechte und zweckmäßigste sein dürfte, so müssen so lange Versuche gemacht werden, bis man diejenige Auflösung findet, welche unter allen Umständen die zweckmäßigste und beste ist.

Die Versuche, welche möglichst Statt finden können, sind folgende:

1) Versucht man entweder im Einklang oder in der höhern auch tiefern Octave, mit einer zweiten Stimme, da wo es der rechte Ort zu sein scheint, entweder in thesi oder arsi. Wenn man noch an dem einen oder andern Orte melodische und harmonische Lücken verspürt, so versucht man noch mit einer dritten oder vierten Stimme, wenn aber Lücken nicht vorhanden sind, und der Canon in derjenigen Stimme immer wiederholt werden kann, welche damit endet, so ist er richtig aufgelöst.

Findet man, daß die rechte Bewegung im Einklang oder in der Octave in keiner der andern Stimmen anzuwenden ist, so versucht man

2) mit einer zweiten Stimme die Nachahmung in der Gegenbewegung in diesem oder jenem Intervall, um die Auflösung zu finden, und wenn in dem Canon alsdann noch harmonische Lücken sind, so versucht man noch mit einer dritten und vierten Stimme die Nachahmung in der ähnlichen oder Gegenbewegung. Wenn alsdann, wie schon gesagt wurde, jede Stimme, sobald sie den Canon vollendet hat, wieder auf's Neue damit beginnen kann, so ist er richtig aufgelöst.

Sowohl in der einen als auch andern Bewegung ist nach dessen Auflösung zu ermitteln, ob der Canon in der Tonart bleibt, oder in eine andere Tonart übergeht. Ist letzteres der Fall, so muß die erste Stimme denselben wieder auf's Neue allemal mit derjenigen Tonart anheben, welche das Gehör als die schicklichste vernimmt; wenn alsdann die andern Stimmen auf dieselbe Weise folgen können, so ist der Canon aufgelöst, wo nicht, so muß man diejenige Tonart wählen, welche der Reihe nach auf diejenige folgt, womit die letzte Stimme anfängt.

Wenn indeß dieses Mittel bei dem einen oder andern Räthsel nicht zur Auflösung führen sollte, so versucht man

3) in einem zweiten Systeme mit der rückgängigen Bewegung in diesem oder jenem Intervall, und wenn die

rückgängige Bewegung in keinem derselben das Gehör befriedigt, so versucht man

4) mit der rückgängigen Gegenbewegung in dem einen oder andern Intervalle.

Wenn indeß auf alle diese Arten keine befriedigende Auflösung durch Hinzufügung einer oder mehrerer Stimmen erreicht werden kann, so versucht man endlich

5) mit einem noch einmal so langsamen oder geschwinden Zeitmaaß, in ähnlicher oder Gegenbewegung und auch in der rückgängigen oder rückgängigen Gegenbewegung, entweder im Einklang, in der Octave, oder in einem beliebigen andern Intervalle.

Wenn durch einen oder den andern Versuch der Canon 2-, 3-, 4- und auch mehrstimmig auf eine solche Weise zu Papiere gebracht werden kann, daß das Gehör bei der Ausübung keinesweges harmonische Lücken vernimmt, dann ist er richtig aufgelöst, und wenn durch irgend einen der hier angegebenen Versuche gar keine oder nur eine sehr mangelhafte Auflösung zu ermitteln sein dürfte, so ist der Canon entweder falsch oder als Räthsel untauglich.

Wenn aber ein Canon auf mehrerlei Arten aufgelöst werden kann, und durch jede Auflösung das Gehör, wenn auch nur ziemlich befriedigt wird, so ist es ein Canon polymorphus, worüber, um Verwirrungen zu vermeiden, im folgenden Kapitel abgehandelt werden soll.

Achtes Kapitel.

Vom Canon polymorphus.

Canon polymorphus ist ein solcher, welcher entweder von sehr vielen Stimmen ausgeübt oder verschiedenartig aufgelöst werden kann.

Das griechische Wort polymorphus ist zusammengesetzt aus den einzelnen Worten polus viel, und morphe die Gestalt.

Mit einem doppelten Contrapunkt, dessen verschiedene Subjekte entweder in mehreren oder allen Intervallen brauchbar sind, hat dieses Kunststück Aehnlichkeit, nur ist der Unterschied, daß bei einem solchen Contrapunkte, sowohl in der Hauptcomposition als auch in der Umkehrung, nur immer das eine Subjekt von dieser, und das andere von jener Stimme ausgeübt wird, indem im Canon, wenn er aus mehreren Subjekten besteht, alle in der einen und andern Stimme auf einander erfolgen; ferner, daß der Canon entweder nur aus einem oder mehreren Subjekten bestehen kann, und ein Contrapunkt aus so vielen Subjekten bestehen muß, wie contrapunktirende oder Hauptstimmen enthalten sind.

Man wird sich davon auf das Genauste überzeugen, wenn man so viel, wie erforderlich ist, um den Gegenstand kennen zu lernen, näher beleuchtet.

In Fig. 2 Tab. 164 finden wir in den beiden obern Reihen einen Canon in der Gegenbewegung aufgelöst, und wenn man die oberste und unterste Reihe nimmt, einen Canon in der Quarte oder Undezime. In beiden Fällen kann man den Canon ad octavam versetzen.

Stellt man das Blatt verkehrt, so ist im obersten und untersten oder mittelsten und untersten System ein Canon in der rückgängigen Gegenbewegung, welcher noch ad octavam versetzt werden kann.

Der Canon Fig. 3 Tab. 164 wurde zwar Thomas Sellius zugeschrieben, aber von Mich. Romanus über das „Sanctus“ verfertigt. Er kann nach folgender Anleitung, die Kircher dazu in seiner Musurgie giebt, mit 36 Stimmen für 9 Chöre aufgelöst und ausgeübt werden.

Im ersten Chor fängt der Tenor mit dem Baß zugleich an, ersterer eine Duodezime höher in der Gegen-

bewegung. Der Alt und Discant folgt auf eben diese Weise, nur einen halben Takt später und eine Octave höher.

Der zweite Chor folgt wie der erste, nur um einen Takt später, der dritte um 2, der vierte um 3 Takte später u. s. w., bis im neunten Takte der neunte Chor folgt und der erste darauf wieder von vorn anfängt.

Der Canon Fig. 4 Tab. 164 wurde vom Verfasser der Salomonische Knoten, von Kircher aber ein Irrgarten genannt.

Er enthält 96 Stimmen für 24 Chöre, und wird wie der vorhergehende aufgelöst.

Kircher dachte der Sache tiefer nach und fand, daß dieser Canon sogar mit 512 Stimmen für 28 Chöre abgesungen werden kann, worüber nähere Nachricht in dessen Musurgie zu finden ist.

Ueber den Canon Fig. 5 sagt Marpurg in seiner Abhandlung über die Fuge S. 49, daß der berühmte Verfasser selbst diesen Canon an 2000 Mal aufgelöst und sogar ein ganzes Werk darüber geschrieben hat, wie Kircher angiebt; doch überläßt er jedem, der Zeit und Geduld dazu hat, diese ungeheure Menge Auflösungen, welche, wie Kircher schreibt, 2-, 3-, 4- und mehrstimmig sein können, zu untersuchen, und bemerkt: „es wird wohl eben nichts außerordentliches dazu erfordert werden, wenn es sich damit so verhält, wie man es einem so ehrlichen und geschickten Manne, als Kircher war, zutrauen muß."

Folgendes Beispiel ist nicht so vielstimmig als verschiedenartig in der Auflösung.

Fig. 7 a Tab. 165 ist ein Canon in ähnlicher Bewegung; bei B ist derselbe in umgekehrter Gestalt. Bei C und D ist ein Canon in der Gegenbewegung. Bei E ist ein Canon in der Vergrößerung in der Gegenbewegung, und bei F ein Canon in der Verkleinerung. Bei G und H ist die Vergrößerung mit Unterbrechungen. Bei J, K, L und M sind Canon per tonos. Wenn man die letzten

4 Canon mit einander vergleicht, so findet man eine Verschiedenheit in den Intervallen und auch in der Modulation.

Wenn man diese hier angeführten Beispiele Tab. 165 Fig. 7 a—m betrachtet, und bald diese, bald jene Versuche damit macht, so wird man finden, daß sie alle nicht nur in die Octave, sondern auch theils in die Terze oder Dezime, theils in die Quinte oder Undezime umgekehrt werden können, wodurch verschiedenartige Canon zum Vorschein kommen, welche alle nur über ein einfaches Subjekt und zwar über eine bloße Tonleiter gemacht worden sind.

Wenn man noch erwähnt, daß alle diese Canon ebensowohl rückwärts als auch vorwärts ausgeübt und in jedem Falle ad octavam versetzt werden können, so wird durch dieses Verfahren der Reichthum derselben vergrößert. Marpurg hat außer den hier aufgezeichneten über diese Tonleiter Canon in allen Intervallen, welche sehr leicht aufgefunden werden können, wenn man mit der zweiten Stimme bald früher, bald später anfängt.

Da aber unter diesen Umständen nicht immer das Gehör befriedigt, und mitunter auch der canonische Zwang vernommen wird, so überlasse ich die Versuche der Art demjenigen, welcher Zeit und Lust hat, sich damit zu beschäftigen, bemerke aber, 1) daß, wenn man alle Proceduren unternimmt, 198 verschiedene Canon zum Vorschein kommen, wie Marpurg angiebt; 2) daß der Canon in sehr vielen Intervallen und deren Umkehrungen vor- und rückwärts, aber nicht in allen das Gehör befriedigen würde, und endlich 3) daß in einer canonischen Nachahmung, sobald sie des canonischen Rechtes theilhaftig werden soll, weder Veränderungen im Zeitmaaß bei den einzelnen Theilen, wie bei e und f der Fig. 7 Tab. 165, noch Unterbrechungen in der Melodie, wie bei g und h, Statt finden dürfen, denn in einem wie in dem andern Falle ist die Nachahmung nur periodisch, aber nicht ca-

nonisch; soll sie dieses sein, so können keine Veränderungen im Rhythmus durch Umänderung der Takttheile und auch keine Unterbrechungen eingeräumt werden, besonders, wenn der Canon als Räthsel stehen und aufgelöst werden soll.

Will man indeß doch dergleichen Veränderungen, wie bei c, f, g und h anwenden oder gelten lassen, so können dieselben, aus bereits erwähnten Ursachen, zwar Statt finden, aber auf keine Weise des canonischen Rechtes theilhaftig werden, weil bei'm Canon ohne Abänderung entweder nur die gerade oder Gegenbewegung, rückgängige oder rückgängige Gegenbewegung, entweder in derselben Geschwindigkeit, oder noch einmal so langsam nur Statt finden, und nichts weiter eingeräumt werden darf, als was mit den alten und allgemeinen Grundsätzen der canonischen Nachahmungen und deren Anwendung auf das Genaueste übereinstimmt.

Marpurg hat dieselben auch wahrscheinlich nur angegeben, um damit zu beweisen, wie sehr sich der Reichthum vermehrt, wenn man ein Subjekt verschiedenartig gestaltet.

So viel sich nun auch Versuche anstellen lassen, so wird man finden, daß das eine Subjekt nur auf diese, das andere nur auf jene Weise bearbeitet und aufgelöst werden kann, indem dieses oder jenes Beispiel entweder für den Gebrauch sehr vieler Stimmen, oder nur für wenigere Stimmen, aber für mannigfache Bearbeitungen und Auflösungen berechnet ist.

Fig. 6 Tab. 164 ist ein Canon per tonos, welcher nur 2stimmig aufgelöst werden kann; die zweite Stimme aber kann mit der Imitation einen Takt später in der untern Secunde, kleinen und großen Terze, Quarte und Quinte, kleinen und großen Sexte, Septime und Octave beginnen; unter allen Umständen kann man durch alle zwölf oder durch so viele Tonarten gehen, als man will.

Hiermit dürfte die Lehre über den Canon ihre Endschaft erreicht haben, aber das ganze Gebiet derselben auf keine Weise erschöpft worden noch zu erschöpfen sein, denn es ist so reichhaltig, daß es auch selbst in einem für sich bestehendem Werke von sehr bedeutendem Umfange auch noch nicht würde erschöpft werden können.

Was aber die Anwendung der Canons oder der canonischen Schreibart betrifft, so werden Canons auf diese oder jene Weise als 3- oder 4stimmige Gesänge u. s. w. einzeln und auch im Satze mitunter in diesem oder jenem Tonstücke angewendet, wie Mozart in seiner Ouvertüre zur „Zauberflöte" in Fig. 1 Tab. 109 und zum „Don Juan" in Fig. 3 Tab. 110, ferner in seinem Quartett Fig. 1 und 3 Tab. 143 gethan hat. Auch wendet man die canonische Schreibart noch insbesondere bei den begleitenden Stimmen eines Mensural-Gesanges, und zwar mehr oder minder canonisch oder periodisch an, wie S. Bach in seiner Motette: „Ich lasse dich nicht". Wie und auf welche Weise damit umgegangen und verfahren wird, kann erst gezeigt werden, wenn es klar geworden ist, auf wie viel Arten ein Thema gestaltet und im mehrstimmigen Satze angewendet werden kann.

Da besonders bei der Fuge davon die Rede sein wird, so kann erst nach Beendung derselben gezeigt werden, wie man Canons oder die canonische Schreibart als Begleitung anwendet.

Sechster Abschnitt.

Von der Fuge.

Vorbericht.

Das Wort „Fuge", statt welchem Mattheson öfter „Wechselgesang" gebrauchte, wird abgeleitet von fugare, jagen, und von fugire, fliehen.

Wahrscheinlich finden diese Ableitungen Statt, weil man sich bei den Aufschriften früher der italienischen und nur erst später mitunter der französischen Worte bediente. Daher haben die meisten Tonstücke auch noch jetzt italienische Benennungen, wie z. B. Sonata, Allegro, Andante, Adagio, Presto etc.

Da aber „Fuge" ein deutsches Wort ist, so kann selbiges deutsch gedeutet und von „fügen" abgeleitet werden, denn in der italienischen Sprache lauten die Worte keinesweges dem eigentlichen Begriff zuwider, welchen die Tonsetzer sich von einer Fuge machen, indem die reine Uebersetzung des Wortes Fuge in italienischer Sprache ist, wie folgt: giuntura, commettitura, commessura, congegna und compagine.

Jedoch kommt es mehr darauf an, ob bei einem solchen Tonstück eine deutsche oder italienische Benennung Statt fand oder noch Statt findet. Da ersteres bei weitem öfterer, als letzteres zu sein scheint, so dürfte die Deutung

aus dem Italienischen die richtigste sein, zumal, da in diesem Tonstück ein immerwährendes Jagen, Treiben und Fliehen so sehr vorherrschend ist, daß mit dem Worte Fuga, Flucht, dasselbe am richtigsten bezeichnet sein dürfte.

Eine Fuge ist ein, in periodischen und canonischen Nachahmungen aller Arten, nach den strengsten Regeln der Kunst gearbeitetes Tonstück.

Matheson nennt es wahrscheinlich deshalb Wechselgesang, weil der fühlbar werdende Charakter desselben nicht in einer, sondern bald in dieser, bald in jener Stimme, oder in einer wie in der andern vorherrschend ist.

Wiewohl man im Laufe einer Fuge entweder nur selten oder gar nicht besondere, in sich abgeschlossene Perioden vernimmt, so besteht sie doch, wie jedes andere Tonstück, aus besonderen Theilen und Gliedern, die man genau kennen muß, wenn man den ganzen Bau derselben richtig kennen lernen und so weit kommen will, richtig zu schließen und zu urtheilen.

Diese einzelnen, zur Fuge gehörigen Theile sind folgende:

1) Der Führer oder Hauptsatz, auch Thema genannt; griechisch: phonagogus; lateinisch: dux, thema, subjectum vox antecedens; italienisch: guida; französisch: sujet.

2) Der Gefährte oder Nachsatz; lateinisch: comes, vox consequens; italienisch: risposta oder conseguenza; französisch: reponse, die Antwort.

3) Der Wiederschlag, lateinisch: repercussio.

4) Die Gegenharmonie.

5) Die Zwischenharmonie, und endlich

6) Der Tonwechsel.

Ueber sämmtliche hier aufgezählte Gegenstände ist es daher nöthig, im Einzelnen abzuhandeln, wenn die Lehre von der Fuge verständlich sein und Verwirrungen und Mißdeutungen vorgebeugt werden sollen.

Erstes Kapitel.

Von den einzelnen Theilen einer Fuge.

§. 1.

Von den Eigenschaften eines Fugensatzes oder Fugenthema's.

Marpurg sagt in seiner Abhandlung der Fuge S. 17, daß nicht jedes Thema zu einer Fuge geeignet sei, und Zelter: daß Seb. Bach aus jedem Thema, gleichviel mehr oder minder dem Zwecke geeignet, eine Fuge gemacht habe. Matheson sagt: „Das melodische natürliche Wesen giebt mit seiner edlen und singbaren Einfachheit insgemein die besten Fugen ab, da hingegen in den gekünstelten und gezwungenen Sätzen es an nichts so sehr als an der Melodie zu gebrechen pflegt".

Eine längere Observanz bestätigt, daß ein einfacher und natürlicher Gesang männlichen Charakters am besten zur Fuge geeignet sein dürfte, besonders wenn die Melodie so faßlich ist, daß man sie bei jeder, in der Fuge Statt findenden Wiederholung gleich wieder erkennt.

Allerhand bunte Notenfiguren, melodische Verzierungen und dem Gehör widrige Sprünge, beeinträchtigen in den Orgel- oder andern Instrumental-Fugen die Deutlichkeit, und sind in den Gesangfugen unausführbar. Daher dürften wohl über diesen Gegenstand Matheson's Aussprüche die treffendsten sein.

Marpurg sagt ferner in seiner Abhandlung S. 17, daß man bei Verfertigung einer Fuge auf die Länge und Melodie des Themas besonders Rücksicht nehmen müsse.

Was die Länge betrifft, so bestätigt die allgemeine Observanz, daß ein Fugenthema auf das mindeste 2, und auf's meiste 8—10 Takte enthalten kann; denn es ist auf das mindeste so viel erforderlich, wie nothwendig ist, wenn es das Gehör entweder als einen in sich abgeschlossenen Tonfuß oder Satz vernehmen soll; aber auf das meiste, dürfte mehr als ein in sich abgeschlossener Satz, welcher über 3 oder 4 besondere Tonfüße enthält, dem Gehör nicht faßlich, und zum Fugenthema wegen Länge nicht geeignet sein.

Es versteht sich von selbst, daß das Minimum bei außergewöhnlich langsamen, und das Maximum bei sehr geschwindem Tempo, aber auch alsdann nur überschritten werden darf, wenn besondere Umstände es nothwendig machen.

Was die Melodie betrifft, so wählt man dazu beliebig entweder einen lebhaften Mensural- oder Figural-Gesang, welches letztere häufiger Statt findet, weil jedes Thema, wenn es zur Bearbeitung geeignet sein und durch öfteres Hören nicht ermüden soll, faßlich und lebhaft sein, aber auch einen männlichen Charakter haben muß.

Was noch die Einrichtung betrifft, so ist sie einmal melodisch und zum andern Male harmonisch.

In Beziehung der melodischen Einrichtung setzten ältere Tonlehrer fest, daß jede Melodie als Fugenthema mit jedem beliebigen Takttheile und auch mit jeder beliebigen Tonstufe einer harten oder weichen Tonart anfangen kann, aber nur mit einem guten Takttheile und zwar männlich entweder in der Haupttonart oder Dominante derselben enden darf, es sei denn, daß der weibliche Reim eines Gedichtes, oder irgend ein anderer Umstand, welcher nicht zu vermeiden ist, es anders erfordert, in welchem Falle das Ende entweder nach Umständen oder ganz belie-

big sein darf; ferner theilten sie die Thema in zwei Gattungen.

In die erste Gattung gehören diejenigen, welche ununterbrochen bis zu Ende fortgehen, und

in die zweite Gattung diejenigen, in welchen besondere Einschnitte fühlbar werden oder kurze Unterbrechungen Statt finden; letztere werden noch besonders zusammengesetzte Fugenthema genannt, weil die Sätze getrennt erscheinen.

Ueber den Umfang von Tönen setzten endlich die Tonlehrer fest, nicht mehr als eine Octave mit dem Thema einzunehmen, weil mehr bei den verschiedenen, in der Fuge vorkommenden Transpositionen für Singstimmen unausführbar und auch nur alsdann in den Instrumentalfugen gestattet sein dürfte, wenn es dem Umfange derjenigen Instrumente nicht zuwider ist, welche das Thema ausüben sollen.

Alles Andere über diesen Gegenstand dürfte nur erst bei den hierauf folgenden Gegenständen verständlich werden.

§. 2.

Einrichtung des Gefährten.

Diejenige Stimme, mit welcher zuerst das Fugenthema beantwortet wird, hat man wahrscheinlich deswegen den Gefährten genannt, weil es sich mit derselben ebenso verhält, als mit dem Prädikat eines Satzes, oder mit andern Worten, weil dieselbe jederzeit der Nachsatz des in in der ersten Stimme vorausgegangenen Themas ist. Um über dessen Einrichtung verständlich zu werden, ist es erforderlich, zu bemerken, daß sowohl in Beziehung auf Tonfolge als auch modulatorische Einrichtung zweierlei

Gattungen von Fugenthemas sind, wonach der Gefährte eingerichtet werden muß.

In Beziehung auf Tonfolge gehören in die erste Gattung die diatonischen, und in die zweite die cromatischen Fugenthemas.

In Beziehung auf modulatorische Einrichtung gehören in die erste Gattung diejenigen, welche im Hauptton, gleichviel mit dem Grundton oder dessen Terze enden, und in die zweite diejenigen, welche sich nach der Dominante wenden, und in derselben entweder mit dem Grundton oder der Terze enden. Die erste Gattung, nämlich diatonische Fugenthemas, gleichviel, ob sie in dem Hauptton oder der Dominante enden, zerfallen noch in 2 Rubriken, indem sie entweder den altgriechischen oder einer unserer gebräuchlichen Dur- oder Molltonarten angeeignet werden. Dagegen sind nur 2 Hauptgattungen von cromatischen Sätzen, welche unsern gebräuchlichen Tonarten angehören und nur ihrer modulatorischen Einrichtung wegen in 2 Gattungen zerfallen, indem sie entweder im Hauptton oder in der Dominante enden.

Eine allgemeine Observanz bestätigt, daß der Gefährte sich zunächst dem Führer anschließt, wenn der Hauptton mit der Dominante, und die Dominante mit dem Hauptton beantwortet wird. Demzufolge haben ältere Tonlehrer festgesetzt, daß jeder Satz, der mit dem Hauptton endet, von dem Gefährten entweder eine Quinte höher oder Quarte tiefer, und zwar in der Dominante eben so folgen und enden muß, wie der Führer in der Haupttonart vorausgeht.

Wenn dagegen der Führer in der Dominante endet, so steht fest, daß der Gefährte in der Haupttonart enden muß, damit das Gehör durch denselben wieder in Ruhe gebracht und nicht für andere Tonarten unzeitig gestimmt wird. Da unter diesen Umständen die Beantwortung der in dem Fugenthema vorausgegangenen Töne verschieden

ist, so setzte man darüber fest, daß, gleichviel an welchem Ort und zu welcher Zeit, die erste Tonstufe im Führer mit der fünften im Gefährten, die zweite mit der sechsten, die dritte mit der siebenten, die vierte mit der achten, die fünfte aber, statt mit der neunten, in den meisten Fällen auch mit der achten, die sechste mit der zehnten oder dritten, die siebente aber mit der vierten nach Umständen beantwortet werden muß. Wenn die Thema's den griechischen Tonarten angehören, so ist gewöhnlich der Führer in der authentischen, und der Gefährte in der dazu gehörigen plagalischen Tonart. Auf welche Weise unter diesen Umständen der Gefährte dem Führer antwortet, dürfte durch Beispiele am leichtesten eingesehen werden.

In Fig. 1 Tab. 166 endet der Führer, welcher sich nach der Dominante wendet, mit der ersten Note des dritten Taktes, und wird vom Gefährten bis zur ersten Note des fünften Taktes beantwortet.

In Fig. 2 endet der Satz mit dem zweiten Takte, und wird vom Gefährten in arsi bis zur ersten Note des vierten Taktes ganz regelrecht beantwortet.

In Fig. 3 endet der Satz mit der letzten Note des zweiten Taktes, und die Beantwortung, welche mit dessem dritten Viertel beginnt, aber nicht streng ist, mit dem zweiten Viertel des vierten Taktes.

In Fig. 4 wird der erste Takt des Führers im zweiten Takte eine Quinte tiefer vom Gefährten beantwortet.

In Fig. 5 beginnt die Beantwortung erst, nachdem der Führer mit der ersten Note des dritten Taktes geendet. Endlich

in Fig. 6 endet der erste Satz mit der ersten Note des dritten Taktes, wird aber vom Gefährten nur einen Takt später beantwortet.

Wenn das Thema einer unserer gewöhnlichen harten oder weichen Tonart angehört, so ist dasselbe entweder diatonisch oder cromatisch.

In einem wie in dem andern Falle wird das Thema, welches in der Haupttonart mit jeder beliebigen Tonstufe beginnen kann, vom Gefährten eine Quinte höher, d. h. in der Dominante der Haupttonart so regelrecht als möglich beantwortet, sobald das Thema in der Tonart bleibt und endet, unter welchen Umständen der Gefährte in der Dominante anfangen und enden muß.

Wenn aber das Thema in der Haupttonart anfängt, und in der Dominante endet, so muß der Gefährte oder die Beantwortung desselben, in der Dominante anfangen und in der Haupttonart enden.

Da unter diesen Umständen in der Nachahmung des Themas Veränderungen sein müssen, so setzten ältere Tonlehrer hierüber fest, daß die fünfte Stufe des Führers vom Gefährten nicht mit der neunten oder zweiten, sondern mit der achten oder ersten Stufe beantwortet werden muß, und zwar, weil in den meisten Fällen die neunte oder zweite Stufe das Gehör von der Haupttonart entfernen und für eine andere stimmen würde; da, wo dies nicht der Fall ist, erleidet diese Regel eine Ausnahme.

Wenn aber die Beachtung derselben nothwendig wird, so besteht die Veränderung der Imitation darin, daß, wenn im Führer die fünfte auf die vierte Stufe folgt oder umgekehrt, im Gefährten 2 Mal der Hauptton folgen muß, unter welchen Umständen oft, wenn der Führer eine Terze steigt oder fällt, der Gefährte nur eine Secunde steigen oder fallen darf, oder überhaupt jeder größere Sprung des Führers bei dem Gefährten um eine Secunde verringert werden muß.

Um über die Verhältnisse des Führers und Gefährten, deren Einrichtung in unsern gebräuchlichen Tonarten so verschieden ist, daß es schwierig sein dürfte, etwas für alle nur mögliche Fälle festzustellen, verständlich zu werden, ist erforderlich, dieselben durch Beispiele zu beleuchten und analytisch zu erörtern.

Das erste, Fig. 7 Tab. 166 fängt mit dem Hauptton an, und endet mit der siebenten Note des zweiten Taktes, worauf die Beantwortung sogleich beginnt, und mit der ersten Note des vierten Taktes endet.

Im zweiten Beispiel Fig. 1 Tab. 167 ist im fünften Takte von der dritten zur vierten Note statt einen Quinten-, ein Quartensprung gemacht, und die fünfte mit der achten oder ersten Stufe beantwortet worden, denn die neunte oder zweite hätte das Gehör aus der Haupttonart entfernt.

Im dritten Beispiel Fig. 2 Tab. 167 endet das Thema mit dem dritten Viertel des zweiten Taktes, und dessen strenge Beantwortung mit dem ersten Viertel des vierten Taktes.

Bei Fugensätzen, die mit der fünften Stufe einer Tonart anfangen, muß aus dem bereits erwähnten Grunde der Gefährte nicht mit der neunten oder zweiten, sondern mit der ersten oder achten Stufe derselben beginnen.

Man wird leicht einsehen, daß dieser und auch harmonischer Folgen wegen in Fig. 1 Tab. 168 der Gefährte im fünften Takte nicht mit der zweiten, sondern mit der ersten Tonstufe beginnt, bevor der Führer im sechsten Takte endet.

Auf eine gleiche Weise verhält es sich in Fig. 3 Tab. 167 mit der Beantwortung nach der Beendung des Führers.

In Fig. 1 Tab. 169 fängt der Gefährte im dritten Takte mit der achten Stufe an, indem der Führer endet, und in Fig. 2 Tab. 169 mit der ersten; denn in beiden Beispielen dürfte die zweite oder neunte Tonstufe als Dissonanz nicht zulässig sein, weil besonders in einer Fuge Dissonanzen nur dann frei eintreten dürfen, wenn sie dem Gehör nicht zuwider sind.

Fugenthemas, die mit der Terze des Haupttons anfangen, wie Fig. 1 und 2 Tab. 170, Fugenthemas, die

mit der Quarte des Haupttons anfangen, wie Fig. 3 und 4 Tab. 170, so wie auch Fugenthemas, welche mit der sechsten Stufe des Haupttons beginnen, wie Fig. 5 und 6 Tab. 170, und endlich die, welche mit der siebenten Stufe des Haupttons anfangen, wie Fig. 7 und 8, und Tab. 171 Fig. 1 und 2, und auch die, welche mit der ersten Stufe anfangen, leiden nur an denjenigen Orten Veränderungen, wo der Gefährte melodischer und harmonischer Folgen wegen, statt der neunten die achte Stufe haben muß.

Fugenthemas, welche in der Dominante enden, erleiden nur in der Beantwortung am Ende eine Veränderung, weil der Gefährte nicht in einer fremden, sondern nur in der Haupttonart enden darf, denn jede fremde Tonart würde in den meisten Fällen am Anfange einer Fuge dem Gehör zuwider sein, besonders wenn die Haupttonart noch nicht genügend eingeprägt ist.

In Fig. 3 Tab. 171 wendet sich der Führer im dritten Takte nach der Dominante, und wird vom Gefährten bis zum dritten Viertel des vierten Taktes streng beantwortet, aber alsdann bis zum fünften Takte frei fortgesetzt, um in der Haupttonart zu enden.

In Fig. 4 Tab. 171 wendet sich der Führer schon am Ende des zweiten Taktes nach der Dominante, und endet mit dem Anfange des vierten völlig darin.

Der Gefährte beantwortet dasselbe nach Maaßgabe, indem er sich schon wieder am Anfange des vierten Taktes nach der Haupttonart wendet, und mit dem Anfange des fünften völlig endet.

In Fig. 1 Tab. 170 wendet sich der Führer nach der Dominante, und wird vom Gefährten streng beantwortet, unter welchen Umständen derselbe nicht in der Haupttonart endet, welches unter die Ausnahmen gehört, ohne welche keine Regel besteht.

In Fig. 6 Tab. 170 endet der Führer mit dem

dritten Viertel des zweiten Taktes in der Dominante, und der Gefährte mit dem ersten Viertel des vierten Taktes in der Haupttonart, in welcher die letzten Töne nicht ganz streng sind.

In Fig. 8 Tab. 170 wendet sich der Führer mit dem dritten Viertel des zweiten Taktes nach der Dominante, und endet mit dem dritten Viertel des dritten Taktes, und der Gefährte, welcher schon im dritten Takte beginnt, wendet sich mit dem dritten Viertel des vierten Taktes wieder nach der Haupttonart, um zu enden.

Mit den cromatischen Fugensätzen verhält es sich, wie mit den diatonischen, indem auch jeder cromatische Ton vom Gefährten eine Quinte höher beantwortet werden muß.

Man betrachte Fig. 5 Tab. 171, in welcher der Führer mit dem zweiten Viertel des dritten Taktes endet, und der Gefährte mit dem ersten Viertel des fünften. Ferner betrachte man Fig. 6, in welcher der Gefährte, um mit dem Hauptton anzufangen, nur einen Sexten-, statt einen Septimensprung macht.

Vermischte Fugensätze sind diejenigen, in welchen solche Einschnitte fühlbar werden, daß man die auf einander folgenden einzelnen Tonfüße oder Sätze, wenn man will, als besondere Thema betrachten kann.

In Fig. 7 Tab. 171 dürfte die zweite Note im dritten Takt als Ende des ersten und Anfang eines zweiten Thema betrachtet werden, und in Fig. 1 Tab. 172 dürfte man es so betrachten, als ob mit der zweiten Note des zweiten Taktes ein neues Thema begönne.

Da indeß bei so manchem Fugenthema von großen Meistern bedeutende Einschnitte fühlbar werden, und oftmals wohl gar kleine, mit Pausen bezeichnete Unterbrechungen Statt finden, so dürfte es willkührlich sein, wofür man einen Satz zu betrachten geneigt ist.

Eine Fuge fängt zwar in den meisten Fällen mit

dem Führer an, nach Marpurg und dem Beispiele mehrerer guter Meister aber auch mit dem Gefährten.

Um nun zu wissen, ob der Führer oder Gefährte anfängt, muß man einen von den andern unterscheiden können.

Der Unterschied besteht darin, daß, wenn der Führer anfängt, von dem Gefährten das Thema entweder eine Quinte höher oder Quarte tiefer völlig streng nachgeahmt wird, nur mit dem Unterschiede, das im Führer die achte statt neunte Tonstufe, wo es Umstände nothwendig machen, gebraucht wird, und wenn der Gefährte beginnt, so wird dagegen vom Führer das Thema entweder nur eine Quarte höher oder Quinte tiefer nachgeahmt, aber mit dem Unterschiede, daß an dem Orte, wo es Umstände erfordern, im Führer, welcher als Gefährte erscheint, die fünfte Stufe statt der vierten gebraucht wird.

Man wird leicht einsehen, daß folgende Fugen mit dem Gefährten anfangen, als: Fig. 2 Tab. 167 und Fig. 2 und 4 Tab. 171.

In Fig. 1 ist es gleichviel, welcher für den Gefährten oder Führer betrachtet wird, denn der Gefährte geht von der Haupttonart aus nach der Dominante, unter welchen Umständen der Führer, gleichviel auf welchem Wege, nach der Haupttonart gehen muß, welches hier durch die Unterdominante Statt findet.

Aus allen bisherigen Beispielen dürfte klar werden, wie man den Gefährten unter diesen und jenen Umständen einzurichten habe. Besser aber dürfte es noch eingesehen werden, wenn man sich beiläufig darin übt, Fugenthemas zu verfertigen, und auf diese und jene Weise zu beantworten.

§. 3.

Von der Gegenharmonie.

Gegenharmonie ist weiter nichts, als eine Begleitung des Fugenthemas, welche nach Umständen mit einer Stimme,

und auch mit 2 oder 3 Stimmen Statt finden kann. Sie beginnt gewöhnlich mit dem Anfange des Gefährten, und ist entweder ganz unabhängig von dem Fugenthema, oder aus den Figuren desselben zusammengesetzt.

Sie kann sowohl nach den Regeln des einfachen, als auch nach den des doppelten Contrapunktes in der Octave oder einem andern Intervalle bearbeitet werden, welches letztere vortheilhaft sein dürfte, wenn der Satz in verschiedenen Versetzungen und Umkehrungen brauchbar sein soll.

In Fig. 7 Tab. 166 wird man leicht einsehen, daß die Gegenharmonie unabhängig von dem Thema ist, weil sie sich bei dem Eintritte einer jeden neuen Stimme verändert. Eben so verhält es sich in Fig. 1 Tab. 167.

Dagegen ist in Fig. 2 die Gegenharmonie hauptsächlich aus der Figur der letzten 3 Noten des Themas entlehnt.

In Fig. 1 Tab. 168 enthält die Gegenharmonie eine für sich bestehende Figur, welche als ein besonderes Thema erscheint.

In Fig. 3 Tab. 167 ist die Gegenharmonie wieder eine Fortsetzung der letzten, im Thema vorhandenen Figur.

In Fig. 1 Tab. 169 erscheint die Gegenharmonie nur als Begleitung des Fugenthemas. Aus der weitern Untersuchung der noch folgenden Beispiele dürfte leicht zu ermitteln sein, wie sehr verschiedenartig die Gegenharmonie unter diesen oder jenen Umständen dem Fugenthema angepaßt werden kann, bei deren Verfertigung folgende Regeln zu beobachten, wesentlichen Nutzen haben dürften.

Die erste Regel ist, die Gegenharmonie so einzurichten, daß sie leicht von dem Thema unterschieden werden könne, damit der Hauptsatz oder das Thema deutlich genug hervortrete.

Die zweite Regel ist, die Gegenharmonie mit der Folge des Themas so zu verbinden, daß beides als ein melodisches Ganzes erscheine.

Eine dritte Regel ist, dieselbe am Ende so einzurichten, daß das Thema in einer andern, nicht in der Gegenharmonie enthaltenden Stimme, bequem wieder anfangen kann, und da ist es gut, wenn das Thema, indem die Gegenharmonie fortmodulirt, mit einem solchen Ton eintritt, der in der Gegenharmonie nicht vorhanden ist, oder wenn die Gegenharmonie während des Eintritts des Themas auf einer Dissonanz liegen bleibt.

Eine vierte Regel ist, wenn das Thema mit 2 oder 3 Stimmen begleitet wird, nicht nur die Stimmen so einzurichten, daß das Gehör deutlich eine von der andern unterscheide, sondern auch, daß eine oder die andere bequem früher endet, um das Fugenthema wieder auf's Neue ergreifen zu können; denn es ist sehr gut, wenn allemal diejenige Stimme, welche mit dem Fugenthema wieder anheben soll, vorher mindestens kurze Pausen habe, damit sie um so leichter das Thema wieder anheben, und der neue Eintritt desselben um so deutlicher vernommen werden könne, als wenn es mittelst einer Einleitung herbeigeführt würde.

Alles Andere über diesen Gegenstand soll, weil es nur durch Zuziehung der noch folgenden Gegenstände verständlich werden kann, an seinem Orte gelehrt werden.

§. 4.

Von der Zwischen-Harmonie.

Jedes melodische und harmonische Fortschreiten, welches in einer Fuge Statt findet, während das Thema oder der Hauptsatz in keiner Stimme vernommen wird, nennen die Musiker Zwischenharmonie.

Sie findet Statt, entweder wenn das Thema in den verschiedenen Stimmen nicht immer auf einander folgen

kann, oder wenn dessen öftere und schnelle Wiederholung in den verschiedenen Stimmen dem Gehör zuwider sein dürfte.

Ihre Bestandtheile oder melodische Notenfiguren, welche in den verschiedenen Stimmen der Zwischenharmonie vorkommen, und auch in Nachahmungen erscheinen dürfen, müssen entweder aus den faßlichen Figuren des Themas, oder aus den der Gegenharmonie genommen werden, wenn sie zur Fuge passen soll.

Marpurg sagt hierüber in seiner Abhandlung der Fuge S. 96, daß alle Passagen, die in den verschiedenen Stimmen nicht vermittelst der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführt werden können, alle Griffbrüche, Harpegements, Batterien, weitläufige Tiraden, generalbaßmäßige Sätze, allerhand bunte und in die phantastische Schreibart gehörende Figuren, Gänge al unisono, arienmäßige Wendungen und sogenannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben. —

Der Führer und Gefährte kann nicht durch Zwischenharmonie getrennt werden, aber der Wiederschlag derselben, wenn es Umstände nothwendig machen.

Zwischenharmonien werden in der periodischen Fuge zwischen den Durchgängen mehr oder minder angewendet. Sie müssen aber der Sache angemessen, weder zu lang noch zu kurz sein; denn im ersten Falle würde das Thema aus dem Gehöre kommen, und im zweiten dessen zu schnelle Wiederkehr demselben zuwider sein; ferner muß die Zwischenharmonie so eingerichtet sein, daß das Thema in irgend einer Stimme entweder vom Gehör unerwartet oder erwartet erscheinen kann.

Im ersten Fall muß diejenige Stimme, welche das Thema ergreift, früher auf eine schickliche Art unterbrechen, um den Hauptsatz mit desto größerer Wirkung anheben zu können, und die Zwischenharmonie mit der darauf folgenden Gegenharmonie, welche mit dem Eintritt des Themas

beginnt, melodisch verwebt sein, daß Zwischen- und Gegenharmonie als ein Ganzes erscheinen.

Im zweiten Fall aber, wenn das Thema vom Gehör erwartet wird, darf die Zwischenharmonie völlig schließen, und entweder mit, oder nach dem Schlusse derselben das Thema in irgend einer Stimme beginnen.

Die Zwischenharmonie kann 2-, 3-, auch 4stimmig sein, nachdem es die Umstände erfordern oder gestatten, jedoch müssen auch selbst bei der 2stimmigen Zwischenharmonie weder melodische noch harmonische Lücken vernommen werden.

Mehr hierüber an seinem Orte.

§. 5.

Von der Durchführung des Fugenthemas und dem Wiederschlage.

Wenn ein Hauptsatz oder Thema öfter in sämmtlichen Stimmen eines Tonstücks angebracht und auf diese oder jene Weise nachgeahmt ist, so nennen es die Musiker eine Ausführung.

Sobald aber das Thema einer Fuge in den verschiedenen Stimmen 4 Mal auf einander folgend nach Art irgend einer Imitation später oder früher erscheint, so nennen sie es eine Durchführung.

Die Wiederholung des Führers und Gefährten in der ersten Durchführung nennen die Musiker den Wiederschlag.

Da die Imitationen so sehr verschiedenartig sein können, so sind 3 Arten von Durchführungen, welche an sich wieder noch verschiedenartig sein können.

Die erste Art ist eine einfache Durchführung, in welcher das Thema nur erst entweder mit oder nach dem

Schlußtone in einer andern Stimme erscheint, und von derselben auf eine oder die andere Weise nachgeahmt wird.

Bei derselben ist es Regel, sie mag mit dem Führer oder Gefährten beginnen, beide nicht durch Zwischenharmonie zu trennen, sondern entweder in allen 4 Stimmen den Führer und Gefährten auf einander folgen zu lassen, oder nur erst alsdann eine Zwischenharmonie zu setzen, wenn der Führer und Gefährte beendet ist.

In Fig. 2 Tab. 169 folgt der Führer und Gefährte in der ersten und zweiten Stimme, und auch sogleich in der dritten und vierten unmittelbar auf einander, und das Ende der Durchführung mit dem neunten Takte.

In Fig. 2 Tab. 173 verhält es sich eben so, nur mit dem Unterschiede, daß der Gefährte zuletzt im Alt und Baß, Umstände wegen, etwas verändert ist.

In Fig. 2 Tab. 167 endet der Gefährte in der Altstimme mit der ersten Note des vierten Taktes, worauf ein Takt Zwischenharmonie erfolgt, nach welchem der Führer im Discant beginnt, und der Gefährte im Baß erfolgt.

In Fig. 1 Tab. 168 endet der Gefährte in der Altstimme im zehnten Takte, mit welchem die Zwischenharmonie beginnt, vor deren Beendung der Führer im Tenor anfängt und etwas verlängert erscheint, worauf im Baß der Gefährte erfolgt.

In Fig. 2 Tab. 172 beantwortet im zweiten Takte der Gefährte dem Führer das Thema in der Gegenbewegung, worauf der dritte halbe Takt als Zwischenharmonie erfolgt. Mit der zweiten Hälfte des dritten Taktes beginnt der Führer in der Gegenbewegung, und mit der zweiten Hälfte des vierten Taktes eine Zwischenharmonie, auf welche der Gefährte im fünften Takte wieder in der rechten Bewegung antwortet.

Wiewohl Führer und Gefährte nicht getrennt sein sollen, so erleidet doch diese Regel eine Ausnahme, wenn

Umstände es nothwendig machen, besonders wenn beides als Wiederschlag, d. h. zum zweiten Male erscheint, oder wenn die Beantwortung in einer andern als der ähnlichen Bewegung Statt findet.

In den meisten Fällen folgt auf dem Führer der Gefährte, und auf diesen wieder der Führer u. s. w. Indeß kann auch, wenn es Umstände nothwendig machen, der Führer oder Gefährte 2 bis 3 Mal nach einander erfolgen.

In Fig. 7 Tab. 166 folgt im zweiten Takte der Gefährte auf den Führer, worauf im vierten Takte abermals der Gefährte folgt, und vom Führer im fünften Takte beantwortet wird.

In Fig. 3 Tab. 167 folgt der Führer dem Gefährten im neunten Takte, worauf die Discantstimme noch einmal im dreizehnten Takte beginnt, aber nur den Anfang des Themas wiederholt.

Bei den 3stimmigen Fugen kann die dritte Stimme, wenn die Fuge mit dem Führer anfängt, entweder mit dem Führer oder Gefährten nach der zweiten anfangen, wiewohl ersteres häufiger als letzteres Statt findet, und wenn die Fuge mit dem Gefährten anfängt, welches bei den 3stimmigen noch seltener als bei den 4stimmigen Statt findet, so ist es umgekehrt.

Da indeß, sobald die dritte Stimme das Thema beendet, in den meisten Fällen das Gehör nicht gänzlich befriedigt wird, so wiederholt man das Thema in irgend einer Stimme, welche vorher entweder eine Gegenharmonie oder Pausen hatte, um es nicht 2 Mal in ein und derselben Stimme vorzubringen, und die Durchführung mit der Wiederholung desselben zu beenden.

In Fig. 1 Tab. 167 folgt der Führer im fünften Takte dem Gefährten und endet im neunten, worauf eine Zwischenharmonie erfolgt, nach welcher im vierzehnten Takte der Baß mit dem Führer anfängt und im acht-

zehnten endet. Hierauf folgt eine Zwischenharmonie von 3 Takten, auf welche der Baß den Gefährten wieder ergreift, mit welchem diese Durchführung alsdann endet.

Aus dieser Verfahrungsweise geht hervor, daß, wenn es dem Gehör und andern Umständen nicht zuwider ist, das Fugenthema in ein und derselben Stimme 2 Mal nach einander erscheinen darf.

In Fig. 3 Tab. 167 ist daher die Durchführung, nachdem der Führer zum zweiten Mal mit dem ersten Ton des dreizehnten Taktes aufhört, noch nicht völlig, sondern nur erst alsdann beendet, wenn das Gehör durch den vierten Eintritt des Themas, welches zwar nur theilweise wiederholt und als Zwischenharmonie ausgeführt wird, zuletzt mit einem völligen Tonschlusse der Dominante gänzlich in Ruhe gebracht wird.

Mit den 2 stimmigen Fugen verhält sich's wie mit den 3 stimmigen, nur mit dem Unterschiede, daß, um eine Durchführung zu beenden, Führer und Gefährte in beiden Stimmen 2 Mal erscheinen müssen, widrigenfalls der Wiederschlag gänzlich fehlen und das Gehör mit dem bloßen Führer und Gefährten nicht befriedigt werden würde.

In Fig. 3 Tab. 172 wird man finden, daß, wenn der Gefährte mit dem ersten Ton des vierten Taktes endet, das Gehör damit noch nicht befriedigt ist. Da aber in der ersten Stimme sogleich wieder der Gefährte mit dem letzten Ton des vierten Taktes erscheint, und vom Führer im sechsten und siebenten Takte beantwortet wird, so ist das Gehör mit der Folge des Wiederschlages zwar befriedigt, aber die Durchführung, welche im siebenten Takte aufhört, eigentlich erst völlig mit einer Zwischenharmonie im zehnten Takte beendet.

Mit Fig. 1 Tab. 173 verhält sich's wie mit dem vorigen Beispiel, indem auch der Gefährte in der ersten Stimme als Wiederschlag im sechsten Takte erscheint, und vom Führer im achten bis zehnten Takte beantwortet

wird, mit dessem ersten Ton aber die Durchführung völlig endet.

So viel über die einfache Durchführung.

Die zweite Art ist die Engführung, welche hauptsächlich darin besteht, daß das Fugenthema in der zweiten Stimme weit früher beginnt, als es in der ersten endet, und in der dritten weit früher, als es in der zweiten endet u. s. w. Es wird damit nicht so genau genommen, als bei der einfachen Durchführung, denn es ist 1) gleichviel, um wie viel später und in welchem Intervalle das Fugenthema in der einen und andern Stimme erfolgt, 2) in welchen und wie vielen Stimmen die Engführung Statt findet, und endlich 3) ob die Nachahmung des ganzen oder halben Themas vorhanden, oder auf irgend eine Weise in einer oder der andern Stimme unterbrochen ist. Jedoch muß in allen diesen Fällen die Folge der Töne dem Gehör nicht zuwider lauten, und das Thema oder Bruchstück desselben in jeder Stimme deutlich genug erscheinen.

In Fig. 1 Tab. 174 hat Sebastian Bach den Führer, welcher in der Altstimme beginnt, bei der Engführung 3 Mal nach einander mit dem Gefährten beantwortet, und in der Tenor- so wie auch in der Discantstimme unterbrochen und geändert, und

in Fig. 2 Tab. 174 nur einmal in der Quarte nachgeahmt.

In Fig. 3 wird das in der Baßstimme eintretende Thema 2 Mal in der Octave von der Discantstimme völlig und von der Altstimme nur unterbrochen nachgeahmt, indem die Tenorstimme nur als Begleitung erscheint.

In Fig. 4 Tab. 174 wird das in der Tenorstimme eintretende Thema zuerst von der Altstimme in der Sexte und sogleich von der Discantstimme in der Oberquarte frei nachgeahmt, denn die Folge der einzelnen Takttheile ist zwar nicht verändert, aber die der Intervalle,

in welchen die Hauptstimme fortschreitet, welches Statt finden darf, wenn das Thema dadurch nicht unkenntlich wird.

Man kann also, wenn es die Umstände erfordern, statt einen Quintensprung einen Quarten-, Terzen- oder Sextensprung setzen, und statt einen Octavensprung einen Septimen- oder Sextensprung oder umgekehrt; auch kann man, statt auf einem Ton stehen zu bleiben, eine Secunde auf- oder abwärts fortschreiten, auch eine Terze springen, wenn dadurch das Thema nicht unkenntlich oder dessen melodische Folge dem Gehör zuwider wird.

Unter diesen Umständen kann das Thema nicht nur mannigfache Veränderungen erleiden, sondern auch die Folge desselben in den Stimmen so verschiedenartig sein, daß alle nur möglichen Fälle nicht zu erschöpfen sein dürften.

Die dritte Art von Durchführung, welche in der vergrößerten oder verkleinerten Nachahmung besteht, unterscheidet sich noch dadurch von der andern, daß das Thema nur größtentheils in einer, gleichviel in welcher Stimme in der Vergrößerung nachgeahmt wird. Die Musiker nennen selbige Augmentation oder Diminution.

Mozart hat in Fig. 1 Tab. 110 das Thema, welches in der Oberstimme eintritt, in der Baßstimme einen Takt später in der Vergrößerung nachgeahmt, und in den andern Stimmen während dieser Nachahmung nur eine Gegenharmonie gesetzt.

Die allgemeine Regel ist zwar, während das Thema in einer Stimme in der Vergrößerung ausgeübt wird, in den andern Stimmen, so oft es sich thun läßt, dasselbe nachzuahmen, und nur alsdann eine Gegenharmonie anzuwenden, wenn die Nachahmung entweder nur sehr gezwungen erscheinen oder dem Gehör gänzlich zuwider lauten würde. Indeß dürfte doch letzteres häufiger Statt finden als ersteres, weil jede Nachahmung des Themas in den andern Stimmen, sobald es in einer Stimme vergrößert erscheint, sehr schwierig ist.

An seinem Orte und zwar bei der Lehre von der Verfertigung einer Fuge mehr über diesen Gegenstand und hier nur noch, daß es gut ist, wenn ein Anfänger verschiedenartige Fugenthemas verfertigt und selbige versucht, entweder ganz oder Bruchstückweise auf alle 3 Arten 3- auch 4stimmig durchzuführen. Hat man darin erst eine Geläufigkeit, so wird alsdann eine ganze Fuge zu verfertigen um so leichter.

§. 6.

Vom Tonwechsel.

Der Tonwechsel ist weiter nichts als eine Verwechselung der Tonart. Er besteht darin, daß man die Haupttonart, in welcher die Fuge ist, nur mit einer andern, und zwar derjenigen Tonart verwechselt, nach welcher entweder mit der Zwischenharmonie oder mit dem Fugenthema selbst auf die schicklichste Weise regelrecht modulirt werden soll.

Im ersten Falle ist es Regel, mit der Zwischenharmonie so lange und durch so viel Tonarten zu moduliren, bis in einer andern, jedoch der Haupttonart nicht zu fremden Tonart, das Fugenthema auf eine schickliche Weise eintreten kann.

Man setzt in dieser Tonart alsdann entweder eine völlige Durchführung, oder nur so viel, als es erforderlich ist, sie in's Gehör zu bringen, ohne die Haupttonart zu verlöschen, und modulirt hierauf entweder nach einer andern oder wieder nach der Haupttonart.

Im zweiten Falle sucht man das Thema, gleichviel, ob es als Führer oder Gefährte erscheint, so zu wenden, daß es statt in der Quinte oder Quarte in einem andern Intervall oder in einer andern Tonart beantwortet wird;

jedoch darf unter diesen Umständen der Eintritt der neuen Tonart dem Gehör nicht zuwider, sondern vielmehr erwartet erscheinen, widrigenfalls der Tonwechsel falsch und nicht zu billigen sein würde.

Aeltere Componisten haben daher, um diesen Fehler zu vermeiden, mehr mittelst der Zwischenharmonie als mit dem Fugenthema selbst modulirt, und das Fugenthema in derjenigen, welche mit der Haupttonart verwechselt wurde, größtentheils regelrecht durchgeführt.

Neuere Componisten aber, wie Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w., denen es nicht an der dazu erforderlichen Geschicklichkeit mangelte, haben oft das Fugenthema ganz unerwartet in einer andern Tonart eintreten lassen, und das Gehör damit auf die angenehmste Weise überrascht.

Wieviel Vorsicht und Geschicklichkeit dazu erforderlich sein dürfte, in einer fremden Tonart anzufangen, während die alte noch im Gehör ist, wird man sich auf die leichteste Weise erklären können.

Mehr über diesen Gegenstand bei der Abhandlung über die Fuge, wo erst gezeigt werden kann, an welchen Ort der Tonwechsel hingehört.

Zweites Kapitel.

Von der Fuge und deren Verfertigung.

Vorbericht.

Die Fugen, sie mögen 2-, 3- oder 4stimmig sein, erfallen besonders im letzteren Falle in Beziehung auf Arbeit und Einrichtung in mehrere Gattungen.

In die erste Gattung gehören die canonischen Fugen, in welchen alle Nachahmungen geregelt erscheinen müssen, unter welchen Umständen eine solche Fuge von den Musikern fuga canonica oder fuga ricercata genannt wird.

In die zweite Gattung gehören die periodischen Fugen, in welchen die Nachahmungen minder streng und auch mitunter frei sind, periodenweise aber durch Zwischenharmonien (man sehe §. 3 dieses Abschnittes) unterbrochen werden. Eine solche Fuge, in welcher nicht immer der Hauptsatz erscheint, wird von den Musikern fuga periodica genannt.

Beide Gattungen können entweder einfache oder auch Doppelfugen sein, und in einem wie in dem andern Falle in so viele Rubriken zerfallen, als es nur möglich werden dürfte, dieselben verschiedenartig im Rhythmus, in der Einrichtung und Bearbeitung zu gestalten.

Einfach ist eine Fuge, wenn darin nur ein Thema vom Gehör als Hauptsatz derselben vernommen wird, und alles andere nur als Neben- oder Zwischenharmonie erscheint (man sehe §. 3 und 4 dieses Abschnittes).

Eine Doppelfuge ist es, wenn mindestens 2 Themas darin so vorherrschend sind, daß das Eine wie das Andere, gleichviel zu welcher Zeit und an welchem Orte, vom Gehör als Hauptsatz oder Fugenthema, aber nicht als Neben- oder Zwischenharmonie vernommen wird.

Eine dreifache Fuge ist es, wenn 3 Themas, gleichviel früher oder später, in einem gleichen Grade darin vorherrschend vernommen werden, und eine vierfache, wenn dies bei 4 verschiedenen Themas der Fall ist.

Da man aber den Ausdruck: drei- und vierfache Fuge vermeidet, so wird es insgemein nur eine Doppelfuge genannt, auch selbst dann, wenn das Gehör 3 oder 4 Themas darin in gleichem Grade vorherrschend vernimmt.

Die ältesten Fugen hatten größtentheils nur eine Durchführung, und in seltenen Fällen nur 2 oder 3 Durch-

führungen. Man ist darin aber immer weiter gegangen, so daß man in einer Fuge 4, 5 und 6, und sogar im vorigen Jahrhundert auch noch mehr, theils gleich-, theils verschiedenartige Durchführungen darin vorbrachte.

Man bediente sich der Durchführungen so lange, wie nothwendig ist, die Anregung zu steigern und die Wirkung dauernder zu machen.

Durch dieses Verfahren ist es so weit gekommen, daß eine Fuge unter den Tonstücken, ihres Gehaltes wegen, den ersten Rang einnimmt, und wahrscheinlich auch in spätern Zeiten behaupten wird.

Wiewohl ältere und neuere Tonsetzer 2-, 3- und 4stimmige einfache und Doppel-Fugen schrieben, so ist doch mehr der 4stimmige Satz zur Fuge geeignet, als der 3- und 2stimmige, weil jener wegen seiner Vollstimmigkeit das Gehör mehr befriedigt, als dieser.

Die Musiker haben daher oft die 4 Stimmen mit den 4 Elementen verglichen, und geäußert, daß die gegenseitige Wirkung derselben nur erst eine vollkommene sei.

Die 4stimmige Fuge ist von allen diejenige, in welcher mehr als in den andern alle einzelnen Theile derselben enthalten sein können. Um zu zeigen, an welchem Orte und wie sie angewendet werden können oder müssen, dürfte es erforderlich sein, zuerst von der einfachen 4stimmigen Fuge zu reden, und alsdann auseinander zu setzen, wie man sie bei der 3- oder 2stimmigen Fuge anwendet.

Am faßlichsten dürfte es werden, wenn ich zuerst den Bau der periodischen Fuge erkläre, und alsdann von dieser zu dem der canonischen übergehe.

§. 1.

Von der 4stimmigen Fuge.

Eine Fuge mag mit dem Führer oder Gefährten anfangen, so muß in einem wie in dem andern Falle die

Beantwortung des Einen oder Andern nach Regeln und Maaßgabe Statt finden, wie im §. 2 des vorigen Kapitels erörtert wurde.

Auf die Beantwortung des Themas kann, wenn es Umstände nothwendig machen, eine kurze, jedoch aus demselben entnommene Zwischenharmonie erfolgen, bevor der Wiederschlag, d. h. das Fugenthema der dritten Stimme anhebt.

Diese Zwischenharmonie ist aber nicht nothwendig, sobald nach der Beantwortung die dritte Stimme mit dem Thema wieder anheben kann. Wenn sie aber nothwendig wird, so darf sie nicht mehr als höchstens 3—4 Takte betragen, damit der Wiederschlag des Führers und Gefährten nicht zu sehr dadurch getrennt werde, unter welchen Umständen die einfache Durchführung nicht als ein Ganzes erscheinen würde.

Hat die dritte Stimme mit dem Fugenthema geendet, so muß dasselbe von der vierten entweder gleich unmittelbar, oder, jedoch nach einer nur kurzen Zwischenharmonie von der vierten Stimme, wie vormals nach Maaßgabe beantwortet werden.

Die erste Durchführung kann entweder mit der Beantwortung des Themas oder auch mit einer hierauf folgenden Zwischenharmonie enden.

Diese muß aber nicht lang sein, und entweder in der Haupt- oder derjenigen Tonart enden, in welcher die zweite Durchführung beginnen soll.

Wenn aber diese Zwischenharmonie, womit diese Durchführung endet, zu lang ist, so würde man das ganze Tongewebe für keine Fuge mehr halten, weil die zweite Durchführung derselben, welche mit dem Schlußton der Zwischenharmonie beginnen muß, wegen zu großer Entfernung von der ersten, vom Gehör nicht mehr erwartet werden würde.

Nothwendige Regeln sind:

1) Daß das Fugenthema immer auf eine schickliche Weise eintrete, der Eintritt desselben, er mag vom Gehör erwartet sein oder nicht, darf keineswegs zuwider lauten.

2) Daß die Eintritte des Themas weder zu früh noch zu spät, zu häufig oder zu selten erfolgen; denn im ersten Falle wird das Gehör damit beruhigt, weil in den meisten Fällen der Satz zu schwülstig erscheint und mit Kunststücken zu sehr überhäuft ist, und im zweiten Falle würde, durch eine lange Zwischenharmonie, an mehreren Orten das Thema aus dem Gehör kommen, welches nicht sein darf, wenn das Thema bei jeder neuen Erscheinung wieder erkannt werden soll.

3) Daß diejenige Stimme, welche mit dem Thema anheben soll, allemal vorher kürzere oder längere Zeit pausiren muß, damit der Eintritt desselben vom Gehör nicht unbemerkt bleibe; und endlich

4) daß im Verlauf einer Fuge keine Stimme an diesem oder jenem Orte unterbrechen darf, wenn sie nicht mit irgend einer Clausel oder auf irgend eine dem Gehör befriedigende Weise endet.

Auch darf der Componist die Anzahl der zu einer Fuge gehörenden Stimmen nicht überschreiten, es sei denn, daß sie noch Füllstimmen enthalte. Der Fugensatz muß aber unter diesen Umständen so eingerichtet werden, daß diese Füllstimmen entbehrt werden können, und wenn sie fehlen, nicht vom Gehör vermißt werden.

Da es bei einer Fuge gleichviel ist, in welcher Ordnungsfolge die Stimmen damit beginnen, sobald nur Führer und Gefährte oder umgekehrt, und auch der Wiederschlag, womit viele die Ordnungsfolge bezeichnet haben, regelrecht erscheint, so kann man beliebig bei einer 4stimmigen Fuge die Ordnungsfolge so verschiedenartig wählen, wie in folgender Ziffern-Tabelle angegeben ist, in welcher der Baß mit 1, der Tenor mit 2, der Alt mit 3, und der Sopran mit 4 bezeichnet ist.

1 2 3 4	2 3 4 1	3 4 1 2	4 1 2 3
1 3 4 2	2 4 1 3	3 1 2 4	4 2 1 3
1 4 2 3	2 1 3 4	3 2 4 1	4 3 1 2
1 2 4 3	2 3 1 4	3 4 2 1	4 1 3 2
1 4 3 2	2 1 4 3	3 1 4 2	4 2 3 1
1 3 2 4	2 4 3 1	3 2 1 4	4 3 2 1

24 Veränderungen sind in der Ordnungsfolge der Stimmen vorhanden, wovon eine jede zum Anfange einer Fuge gemacht werden kann.

Bedient man sich bei derselben nur der einfachen Durchführungen, so wählt man, damit nicht eine Durchführung wie die andere erscheine, bald diese, bald jene Ordnungsfolge. Auch kann der Führer und Gefährte 2 Mal, aber nur wenn es besondere Umstände nothwendig machen, 3 Mal erfolgen.

Bedient man sich aber der größern Kunststücke, als Engführung und Augmentation, so wendet man die Engführung jedoch nur erst bei der zweiten, dritten oder vierten Durchführung an, und die Augmentation gewöhnlich in der letzten oder vorletzten; denn an diese schließt sich entweder noch eine Engführung oder ein Orgelpunkt an, womit in den meisten Fällen die Fuge endet.

Um die Anwendung dieser Gegenstände, wie sie mit einander zusammenhangen, und ins besondere die Zusammenstellung einer Fuge im Einzelnen recht klar und deutlich zu machen, dürfte eine beispielsweise Erörterung nothwendig werden.

In Fig. 7 Tab. 166 endet die erste Durchführung mit dem Thema in der Haupttonart mit dem ersten Ton des siebenten Taktes, und in Fig. 2 Tab. 167 mit einer Zwischenharmonie in der Dominante mit dem ersten Ton des zehnten Taktes, desgleichen in Fig. 3 Tab. 167 mit dem ersten Ton des zweiundzwanzigsten Taktes, so auch in Fig. 2 Tab. 173.

Dagegen endet die erste Durchführung in Fig. 1

Tab. 169 mit dem dritten Viertel des achten Taktes in der Untermediante.

In allen diesen Fällen muß das Ende so gestaltet sein, daß entweder mit, oder gleich nach demselben das Thema entweder in der Haupt- oder einer nächstverwandten Tonart beginnen, oder eine Fortsetzung der Zwischenharmonie erfolgen kann, durch welche das Thema alsbald herbeigeführt wird, wie in Fig. 1 Tab. 169, in welcher mit dem dritten Viertel des achten Taktes noch eine neue Zwischenharmonie beginnt, worauf erst das Thema im zehnten Takte wieder erfolgt. Man sehe Oeuvres de Mozart, Cahier VIII., Breitkopf et Härtel.

Man kann indeß auch den Schluß der ersten Durchführung völlig umgehen, und entweder mittelst einer Zwischenharmonie, oder auch ohne diese in der Haupttonart, oder einer nächstverwandten, die folgende Durchführung beginnen.

In Fig. 2 Tab. 169 beginnt nach dem Wiederschlag im neunten Takte eine Zwischenharmonie, welche mit dem ersten Viertel des eilften Taktes zu enden scheint, aber bis zum dreizehnten Takte fortgesetzt wird, in welchem das Thema wieder anhebt, und in Fig. 1 Tab. 168 empfindet man im fünfundzwanzigsten Takte kein völliges Ende der ersten Durchführung, auf welche sogleich in demselben Takte die zweite wieder beginnt.

Wiewohl bei so vielen Fällen es nicht möglich sein dürfte, mit Genauigkeit anzugeben, auf welche Weise eine Durchführung mit der andern verbunden werden muß, zumal da das eine Thema diese und das andere jene Weise der hier angegebenen Verfahrung erfordert, so steht dennoch fest, daß die zweite Durchführung entweder mit, oder ohne Zwischenharmonie auf eine dem Gehör angenehme Weise herbeigeführt werden muß, es sei mit oder ohne Schluß der ersten Durchführung.

Wie sich's mit der ersten und zweiten Durchführung

verhält, eben so verhält es sich mit der zweiten und dritten, dritten und vierten u. s. w., indem sie alle ohne Zwischenharmonie unmittelbar auf einander erfolgen, aber auch durch Zwischenharmonieen mehr oder minder getrennt sein können.

Im ersten Falle aber, wenn die Durchführungen unmittelbar aufeinander erfolgen, so dürfte es gut sein, bei der einen diese und bei der andern jene Folge der Stimmen oder des Wiederschlages anzuwenden, um das Einerlei, welches an diesem oder jenem Orte zum Vorschein kommen würde, zu vermeiden, und eine Verschiedenheit, welche nothwendig sein dürfte, hervorzubringen. Wenn aber im zweiten Falle die Durchführungen durch Zwischenharmonieen getrennt sein sollen, so können dieselben im Laufe einer Fuge 2-, 3- und 4stimmig, und bei jeder Durchführung anders eingerichtet sein.

Die verschiedenartige Einrichtung derselben besteht nicht nur in der Länge, sondern auch in der Bearbeitung, indem man bei der einen diese und bei der andern jene Notenfigur aus dem Thema wählen, und mehr oder minder in den verschiedenen Stimmen bearbeiten und nachahmen kann.

Wenn indeß die Tonsetzer gleich von vorn herein ein Fugenthema in der Gegen- oder einer andern Bewegung beantworten, so erhält die Fuge nach der Art der Beantwortung den Namen. Z. B. Fig. 2 Tab. 172, in welcher das Thema in der Gegenbewegung beantwortet wird, nennen die Musiker, wenn das ganze Gewebe der Fuge so fortgeht, eine Gegenfuge oder eine Fuge in der Gegenbewegung, und eben so würde sich's mit der rückgängigen und rückgängigen Gegenbewegung verhalten, wenn man darin ganze Fugen gesetzt hätte. Da man sie aber nur theilweise bei der einen oder andern Durchführung, wenn es das Thema gestattete, in den Instrumentalfugen angebracht, und in den Gesangfugen bis jetzt vermieden hat,

weil man die Worte weder falsch betonen noch rückwärts lesen kann, so nimmt man von dieser Benennungsart nur noch in unsern Tagen alsdann Notiz, wenn es die Umstände durchaus erfordern.

Um zu zeigen, wie die Durchführungen im Laufe einer Fuge entweder mit oder ohne Zwischenharmonie verschiedenartig verbunden werden können, ist es erforderlich, analytisch zu verfahren, und diejenigen Fugen, von welchen bereits Beispiele in unsern Tabellen vorhanden sind, näher zu beleuchten. Da dieselben aus dem „wohltemperirten Klavier" von S. Bach sind, welches in sehr vielen Verlagshandlungen erschienen und leihweise leicht zu haben ist, so wurden sie, um unnöthige Kosten zu vermeiden, hier in den Tabellen nur so weit aufgenommen, als es die Umstände erforderten.

In Fig. 7 Tab. 166 finden wir den Anfang einer Fuge von S. Bach, welche im zweiten Hefte S. 5 des wohltemperirten Klaviers steht. Die erste Durchführung derselben, von welcher schon die Rede war, endet mit dem ersten Achtel des siebenten Taktes in der Haupttonart. Mit dem zweiten Achtel desselben beginnt die zweite Durchführung in der Discantstimme mit dem Führer, worauf der Gefährte in der Tenorstimme mit dem vierten Achtel folgt. Am Schluß desselben wird in der Discantstimme die letzte Notenfigur des Themas wiederholt, um den Gefährten in der Altstimme herbei zu führen, nach dessen Beendigung abermals der Gefährte in der Baßstimme erfolgt, mit welchem diese Durchführung im ersten Achtel des zwölften Taktes endet.

Auf diese beginnt sogleich ohne Zwischenharmonie in A-moll eine dritte Durchführung in der Tenorstimme mit dem Gefährten, welche aber nicht erst vom Führer beantwortet wird, sondern mit einer Zwischenharmonie von einem halben Takte endet, um die nächste, als vierte Durchführung wieder in der Haupttonart mit desto grö-

ßerer Wirkung anzuheben. Wir haben derselben schon an einem anderen Orte gedacht, und bemerken daher nur, daß das Thema in der vierten, als in der Discantstimme nicht völlig, sondern mit der vorletzten Note der ersten Figur im dritten Achtel des sechzehnten Taktes endet, um hierauf mit dem ganzen Thema in derselben Stimme die fünfte Durchführung anzuheben. Auch diese besteht in einer Engführung, indem sogleich in der Altstimme das Thema 2 Achtel später eine Quarte tiefer, und hierauf in der Tenorstimme im siebenzehnten Takte eine Terze tiefer, endlich aber in der Baßstimme eine Septime tiefer erfolgt, mit welchen letzteren diese Durchführung im neunzehnten Takte mit dem ersten Ton endet, worauf die sechste Durchführung sogleich wieder ohne Zwischenharmonie in der Tenorstimme mit dem Thema beginnt, welches in der Alt- und Baßstimme folgt, von der letztern aber nicht ganz durchgeführt wird, weil schon vor dem Ende desselben mit dem letzten Achtel des zwanzigsten Taktes in der Discantstimme die siebente Durchführung mit dem Thema auf's Neue beginnt, welches hierauf in der Tenorstimme eine Sexte tiefer erfolgt und in der Baßstimme zwar eine Septime tiefer anhebt, aber sich mit der Zwischenharmonie verbindet, mit welcher diese Durchführung mit dem ersten Achtel des vierundzwanzigsten Taktes endet, worauf im zweiten Achtel die achte und letzte Durchführung als Orgelpunkt in der Haupttonart mit dem Thema anhebt, welches vom Alt in der Quarte beantwortet, vom Discant aber nicht mehr völlig nachgeahmt wird, weil damit das Tonstück endet.

Eine zweite 4stimmige Fuge, S. 20 Heft 1, deren erste Durchführung Tab. 167 Fig. 2 steht, und mit dem zehnten Takte mittelst einer Zwischenharmonie beendet ist, beginnt sogleich mit der zweiten Durchführung in der Altstimme mit dem Thema, worauf die Discantstimme antwortet, und nach derselben aber sogleich die Durchführung

mit einem Takte Zwischenharmonie im ersten Achtel des sechzehnten Taktes endet. Mit dem zweiten Achtel beginnt sogleich die dritte Durchführung, deren wir schon an einem andern Orte gedachten, weil sie in einer Engführung besteht, und nur das Thema in beiden Oberstimmen enthält; sie endet im fünften Achtel des zweiundzwanzigsten Taktes mit einer Zwischenharmonie in Nachahmungen der letzten 3 Noten des Themas, mit welcher jedoch noch bis zum nächsten Takte fortmodulirt wird, mit dessem zweiten Achtel in der Tenorstimme die vierte Durchführung beginnt. Die Discantstimme beantwortet zunächst, und auf diese sogleich die Altstimme in der Engführung das Thema, worauf es nach einem Takte Zwischenharmonie in der Baßstimme eintritt, nach deren Ausübung noch 2 halbe Takte Zwischenharmonie erfolgen, womit die Durchführung mit einem völligen Tonschluß in der Obermediante mit dem fünften Achtel des neunundzwanzigsten Taktes endet. Die fünfte Durchführung enthält abermals eine Engführung, in welcher die letzten 3 Noten des Themas als Zwischenharmonie bis zum Schluß derselben im fünfunddreißigsten Takte in der Dominante nachgeahmt worden sind.

Die sechste Durchführung endet mit dem ersten Achtel des siebenunddreißigsten Taktes, und wird mit einer Zwischenharmonie in Imitationen der letzten 3 Noten des Themas fortgesetzt und mit dem ersten Achtel des zweiundvierzigsten Taktes beendet.

Bei der siebenten Durchführung erscheint das Thema nur in der Tenorstimme und wird von der Discant- und Baßstimme nicht ganz streng beantwortet. Dieselbe erscheint überhaupt mehr als Zwischenharmonie, um mit desto größerer Wirkung die achte und letzte Durchführung mit dem sechsten Achtel des sechsundvierzigsten Taktes anheben zu können. Dieselbe besteht in einer Engführung, in welcher das Thema so gedrängt als möglich, nachdem

die Discantstimme damit angefangen hat, in der Alt-, Tenor- und Baßstimme erscheint, worauf nur noch die letzten 3 Noten desselben bis zum Schluß in den verschiedenen Stimmen nachgeahmt werden.

§. 2.

Von der Doppel-Fuge.

In einer Doppel-Fuge, welche 2 verschiedene Themas hat, die man als Hauptsätze vernimmt, können beide Thema entweder gleichzeitig am Anfange der Fuge erscheinen, oder sie können einzeln erst aufeinander erfolgen und bearbeitet werden.

Im ersten Falle werden sie gewöhnlich im Laufe der Fuge, alsdann einzeln durchgeführt, und im letztern zusammengebracht.

Als erstes Beispiel betrachte man Fig. 5 Tab. 174, in welcher sogleich der Führer mit dem zweiten Thema, welches jedoch zu jeder beliebigen Zeit erscheinen darf, begleitet worden ist. Führer und Gefährte muß jedoch in beiden Themas regelrecht aufeinander folgen, wie in Mozart's Fuge, in welcher der Discant als Gefährte dem Baß das erste, und der Tenor dem Alt das zweite Thema beantwortet, worauf im achten Takte der Alt wieder mit dem ersten Thema und der Baß im neunten Takte mit dem zweiten beginnt, welches erstere vom Tenor mit der zweiten Hälfte des eilften Taktes und letzteres vom Discant mit der zweiten Hälfte des zwölften Taktes bis zur ersten Note des funfzehnten Taktes beantwortet wird, mit welchem die erste Durchführung endet und eine Zwischenharmonie anfängt, womit die zweite Durchführung in der zweiten Hälfte des sechzehnten Taktes herbeigeführt wird.

In dieser erscheinen beide Thema 1) in F-dur, 2) in G-moll und 3) in C-moll, worauf nach einer Zwischenharmonie mit der zweiten Hälfte des siebenundzwanzigsten Taktes die dritte Durchführung in B dur beginnt, in welcher Tonart sogleich das erste Thema im Baß wieder erfolgt, worauf es der Alt in F-moll beantwortet.

Während dieser Beantwortung beginnt eine Durchführung des zweiten Themas in der Baßstimme mit dem sechsten Achtel des dreiunddreißigsten Taktes, welche in einem Canon per tonos besteht und so weit geht, bis die Baßstimme, welche damit eine große Terze höher im siebenunddreißigsten Takte wieder anfängt, das zweite Thema wiederholt hat, an welches sich sogleich das erste reiht, mit welchem im neununddreißigsten Takte die fünfte und letzte Durchführung beginnt, in welcher das erste Thema im Baß, und das zweite hierauf im Discant erfolgt, worauf nach einer Zwischenharmonie das erste Thema im Alt und das zweite im Baß eintritt, welches letztere bis zum Schluß der Fuge noch einzeln durch alle Stimmen geführt ist.

Im zweiten Beispiel Fig. 1 Tab. 168 finden wir, daß der Gefährte nicht mit einer einfachen Gegenharmonie, sondern mit einem Thema begleitet ist, welches im Laufe der Fuge als ein zweites Thema erscheint, und sowohl mit dem ersten Thema zusammen als auch einzeln der Gegenstand der Bearbeitung ist. Indem der Alt vom fünften Takte an das Thema beantwortet, beginnt das zweite im siebenten Takte im Sopran.

Während die Tenorstimme im zwölften Takte den Wiederschlag des ersten Themas beginnt, folgt die Altstimme mit dem zweiten Thema im vierzehnten Takte, welches vom Discant 2 Takte später nachgeahmt wird. Hierauf folgt der Baß im neunzehnten Takte mit dem ersten Thema, und der Tenor 2 Takte später mit dem zweiten, während die andern Stimmen beliebig fortschreiten.

Die zweite Durchführung beginnt mit dem ersten Thema im Sopran Takt 25, das zweite Thema folgt in der Baßstimme Takt 27, das erste im Tenor Takt 31, und das zweite im Alt Takt 33; hierauf folgt das erste wieder im Baß Takt 37, und das zweite im Sopran Takt 39, und auf dieses im einundvierzigsten Takte eine Zwischenharmonie, vor deren Ende das erste Thema in der Altstimme Takt 45 beginnt, worauf das zweite im Baß sogleich erfolgt, mit welchem diese Durchführung in Es-dur im fünfundfunfzigsten Takte endet, in welcher beide Themas nur einmal vorkommen.

Die vierte Durchführung beginnt in der Sopranstimme mit dem ersten Thema, und zwar noch in demselben Takte, womit die dritte endet, und ist fast so wie die dritte.

Die fünfte beginnt abermals im Sopran Takt 63 mit dem ersten Thema, welches im Baß Takt 67 erfolgt, und in beiden Stimmen mit dem zweiten Thema bis zum siebenzigsten Takte begleitet worden ist. Hierauf erfolgt eine aus dem zweiten Thema zusammengesetzte Zwischenharmonie von 8 Takten, und auf diese die letzte Durchführung, in welcher das erste Thema im Discant anhebt und nur noch vom Baß beantwortet wird.

Als drittes Beispiel, in welchem die Themas erst einzeln und dann zusammen erscheinen, betrachte man die Fuge Tab. 176.

Die erste Durchführung des ersten Themas, welche mit dem Gefährten anfängt, endet nicht völlig im zehnten Takte, sondern es wird durch eine kurze Zwischenharmonie die zweite Durchführung im eilften Takte eingeleitet; dieselbe endet völlig im achtzehnten Takte, in welchem sogleich die dritte Durchführung mit dem Gefährten des zweiten Themas beginnt. Diese Durchführung endet, nachdem das Thema durch alle Stimmen geführt ist, mit dem fünften Viertel des dreiundzwanzigsten Taktes, worauf

die vierte Durchführung mit demselben Thema und zwar mit dem Führer anfängt, in welcher jedoch das Thema nur in 2 Stimmen erscheint, um einen Tonschluß im achtundzwanzigsten Takte mittelst einer Zwischenharmonie herbei zu führen, mit welchem aber auch zugleich die fünfte Durchführung beginnt, in welcher alle beide Themas gleichzeitig durchgeführt sind, wie folgt:

Das erste Thema erscheint im Alt als Gefährte und das zweite im Sopran als Führer; hierauf wieder das erste im Baß als Gefährte, das zweite im Tenor als Führer. Alsdann erscheint das erste Thema im Sopran als Führer und das zweite im Alt als Gefährte, hierauf eben so wieder das erste im Tenor Takt 35, und das zweite im Baß, wonach mit dem zweiten Thema so lange fortmodulirt wird, bis die sechste Durchführung, in welcher in verschiedener Ordnungsfolge beide Themas wechselweise erscheinen, im neununddreißigsten Takte beginnt. Dieselbe endet erst im neunundvierzigsten Takte, in welchem eine Zwischenharmonie beginnt, womit die siebente Durchführung herbei geführt wird. Dieselbe beginnt im dreiundfunfzigsten Takte und besteht in einer Engführung des ersten Themas, welche jedoch mit dem zweiten Thema verwebt ist, auf welches sogleich eine Augmentation im achtundfunfzigsten Takte im Baß anhebt und vom Tenor in derselben Bewegung nachgeahmt wird, wozu die andern Stimmen nur nach Art des zweiten Themas fortmoduliren. Mit dieser Modulation wird das Tongewebe fortgesetzt, bis nach einigen Anklängen des ersten und zweiten Themas das Tonstück schließt.

Auf die eine oder andere Art findet man von anerkannten Meistern noch Doppel-Fugen, theils in Oratorien, theils in andern Tonstücken, sie sind aber doch an sich immer, theils in der Bearbeitung, theils in der Zusammenstellung der Themas so verschieden, daß es nicht möglich sein dürfte, eine ganz bestimmte Norm für alle Fälle aufzustellen.

Bei einer dreifachen Fuge, in welcher 3 Themas als Hauptsätze vernommen und bearbeitet werden sollen, dürfte nur der Unterschied sein, daß man entweder gleich alle 3 Themas nach einander vorbringt, und eins mit dem andern beantwortet, wie Händel in seiner Schlußfuge vom Alexander-Fest, oder daß man erst jedes Thema einzeln bearbeitet, und hierauf entweder 2 davon, oder auch alle 3 nach Umständen zusammen bringt.

Auf eine ähnliche Weise dürfte sich's mit einer Fuge verhalten, in welcher 4 verschiedene Themas als Hauptsätze vernommen und bearbeitet werden sollen, wie Händel in seinem „Judas Maccabäus".

Nur ist noch der Unterschied, daß, wenn 3 Themas gleichzeitig in 3 Stimmen vorkommen und auch in der Umkehrung erscheinen sollen, daß die Regeln des dreidoppelten Contrapunktes bei deren Verfertigung beachtet werden müssen, und eben so würde es sich mit 4 verschiedenen Themas verhalten, wenn man sie gleichzeitig vorbringen und die Stimmen umkehren wollte.

Man bringt übrigens von allen Kunststücken der Tonsetzkunst im Laufe einer Fuge nur diejenigen an, welche dem jedesmaligen Zwecke angemessen sind. Es kann daher nicht bestimmt werden, welche und wie viel vorkommen sollen oder müssen, aber so viel ist gewiß, daß es gut ist, wenn man weder zu viel noch zu wenig, aber immer dasjenige vorbringt, wodurch das Gewebe mannigfaltig wird, und dem Gehör jederzeit angenehm erscheint, wie bei gedachten 3 Fugen, welche, um das Studium derselben zu erleichtern, auf die würdigste Weise ihren Platz einnehmen.

§. 3.

Von der canonischen Fuge.

Eine canonische Fuge ist ein, in bloßen canonischen Nachahmungen bestehendes Tonstück, worüber nicht fest-

gestellt ist, in welcher Ordnung und nach welchen Regeln die Nachahmungen sein müssen, wiewohl jede Gattung derselben dazu geeignet sein und darin angewendet werden dürfte.

Die Alten betrachteten jeden längeren Canon, in welchem noch besondere Wiederholungen der Themas oder einzelnen Tonfüße Statt finden, für eine canonische Fuge, und Neuere jede Fuge, wenn die Zwischenharmonie derselben aus dem Thema entnommen, und das Thema sowohl als diese in allen Durchführungen canonisch nachgeahmt ist.

Nach den älteren Theorien finden wir eine einfache canonische Fuge Fig. 1 Tab. 148, in welcher das Thema, nachdem es durch alle Stimmen geführt ist, im neunten Takte eine Stufe tiefer wieder anhebt, und durch alle Stimmen geführt wird, worauf die Zwischenharmonie, wie die Themas, in canonischen Nachahmungen fortmodulirt, bis diese canonische Fuge, welche die Alten auch „Rundfuge" nannten, weil sie wieder von vorn anfängt, endet.

Eine canonische Doppel-Fuge finden wir Tab. 160, welche Marpurg beleuchtet, wie folgt:

„Nachdem der erste Canon Takt 1 und 2 das Kyrie angehoben, und der zweite Takt 4 und 5 mit solchen Intervallen dagegen modulirt hat, daß zwischen allen 4 Stimmen ein gewisser Gang vermittelst der Nachahmung durchgearbeitet wird, so hebt dieser zweite Canon Takt 10 und 11 einen neuen Satz an. Der erste Canon, der, um denselben desto besser hören zu lassen, etwas pausirt hatte, tritt Takt 13 und 14 mit andern Intervallen dagegen ein, und setzt diese Modulation so lange fort, bis Takt 19 und 20 der zweite Canon den Hauptsatz des ersten, so wie er Takt 1 und 2 steht, in der Verkehrung ad octavam nimmt. Dieses giebt Gelegenheit, daß Takt 25 und 26 der Hauptsatz des zweiten Canons, wie er Takt 10

und 11 steht, zwischen den beiden Stimmen des ersten Canons in der Verkehrung ad octavam durchgeführt wird. Der zweite Canon modulirt beständig dagegen fort, bis Takt 33 und 34 der Hauptsatz des ersten Canons in seinen ordentlichen Stimmen, jedoch in einer versetzten Tonart, wieder zum Vorschein kommt, worauf Takt 36 und 37 sich der, vorher Takt 4 und 5 befindliche Nebensatz zugleich mit hören läßt. Dieses Gewebe dauert bis Takt 42 und 43 fort, wo der zweite Canon noch einmal den Hauptsatz des ersten in einer versetzten Tonart, in der Verkehrung ad octavam wie Takt 19 und 20 geschah, nimmt, worauf Takt 44 und 45 eine aus dem Gange Takt 13 und 14 entsprungene ähnliche Melodie, zwischen allen 4 Stimmen, vermittelst der canonischen Nachahmung durchgearbeitet, und, nach einer angehängten freien Finalharmonie, diese canonische Doppel-Fuge geschlossen wird.

Ein Beispiel einer canonischen einfachen Fuge nach den neueren Theorien finden wir in Bach's wohltemperirten Clavier Heft 1 S. 20, deren Anfang hier Fig. 2 Tab. 167 steht, in welchem alle Zwischenharmonien aus dem Thema entnommen sind, und meistentheils in canonischen Nachahmungen bestehen; und ein Beispiel einer canonischen Doppel-Fuge finden wir Fig. 5 Tab. 174, worüber schon so viel gesagt wurde, daß nur hier noch erforderlich sein dürfte zu bemerken, wie wenig festgestellt werden kann, was zu einer periodischen oder canonischen Fuge gehört, denn eine gut gearbeitete periodische Fuge ist fast eine canonische, und eine freie canonische oft weniger als diese; aber so viel ist gewiß und steht fest, daß in einer canonischen Fuge nichts weiter vorkommen darf, als was im Thema enthalten ist, es mag im Ganzen oder bruchstückweise im Laufe derselben erscheinen, gleichviel. Auch muß die Nebenharmonie im Laufe derselben einmal wie das andere Mal, aber nicht verschiedenartig sein, da-

gegen können in einer periodischen Fuge mehr oder minder dem Thema verwandte Zwischenharmonieen und auch verschiedenartige Nebenharmonieen vorkommen, wodurch sie sich wesentlich von der canonischen absondert.

§. 4.

Von der 3stimmigen Fuge.

In den 3stimmigen Fugen muß, wie in den 4stimmigen, bei den completten Durchführungen Führer und Gefährte 2 Mal enthalten sein, gleichviel, in welcher Stimme eine Wiederholung Statt findet.

Das Thema einer Fuge erscheint bei den completten Durchführungen 4 Mal: 1) als Führer, 2) als Gefährte beantwortet, 3) als Wiederschlag, in welchem Führer und Gefährte nach einer angenommenen Ordnungsfolge erfolgt. Da bei 3 Stimmen in einer das Thema, gleichviel, entweder als Führer oder Gefährte wiederholt werden muß, so ist es nicht nur gleichviel, in welcher Stimme die Wiederholung des Führers oder Gefährten Statt findet, sondern die Alten haben auch eingeräumt, daß das Thema, es mag als Führer und Gefährte, oder auch bloß als Führer oder Gefährte erscheinen, in einer und derselben Stimme 2 Mal auf einander erfolgen darf, wenn die Wiederholung des Themas durch Zwischenharmonie getrennt ist.

Auf welche Weise unter diesen und jenen Umständen unsere besseren Componisten damit verfahren haben, dürfte am leichtesten eingesehen werden, wenn wir einige Beispiele von ihnen und zwar diejenigen betrachten, deren Anfang hier aufgenommen worden ist.

Die erste 3stimmige Fuge, deren Anfang wir Fig. 1 Tab. 167 finden, ist aus dem wohltemperirten Klavier

Heft 1 S. 44. Die erste Durchführung endet mit einer Zwischenharmonie mit Anfang des neunundzwanzigsten Taktes in der Dominante; die zweite und letzte Durchführung beginnt mit einer Zwischenharmonie von 23 Takten, weil erst das Thema mit dem dreiundfunfzigsten Takte in der Mittelstimme beginnt, worauf wieder nach einer Zwischenharmonie der Baß mit dem Thema im siebenundsechzigsten Takte, und nach diesem eine Zwischenharmonie erfolgt, bis der Discant das Thema im sechsundachtzigsten Takte ergreift, nach welchem bloß der Baß die erste Figur noch öfter wiederholt, womit dann die Fuge endet, welche nicht unter die strengen gehören dürfte, weil das Thema zu selten erscheint.

Eine zweite und zwar strengere Fuge, deren erste Durchführung mit dem Anfang des zweiundzwanzigsten Taktes endet, und hier Fig. 3 Tab. 167, in Bach's wohltemperirten Klavier Seite 4 Heft 1 steht, beginnt die zweite Durchführung, in welcher das Thema nur einmal enthalten ist, mit einer Zwischenharmonie; das Thema selbst fängt in der Oberstimme im fünfundzwanzigsten Takte an, worauf mit einer Zwischenharmonie die Durchführung mit dem Anfang des neununddreißigsten Taktes endet. Die dritte Durchführung beginnt sogleich mit dem Thema in der Baßstimme, welche in den letzten Figuren desselben fortmodulirt, bis im siebenundvierzigsten Takte die Mittelstimme das Thema beginnt, welches im einundfunfzigsten Takte vom Discant beantwortet wird, worauf in der Discant- und Mittelstimme die erste Figur desselben 6 Takte durchgeführt wird, nach welcher eine Zwischenharmonie erfolgt, worauf die letzte Durchführung mit dem achtundsechzigsten Takte beginnt, in welcher aber nur die erste Hälfte des Themas, zuerst in der Baß- und alsdann in der Mittel- und Oberstimme wiederholt und der Schluß herbeigeführt wird.

In einer dritten Fuge, deren Anfang Fig. 1 Tab. 169

und in Mozart's Oeuvres complettes, Oeuvres 8, (Leipzig, Breitkopf und Härtel) Seite 8 steht, beginnt die zweite Durchführung mit einer Zwischenharmonie in der zweiten Hälfte des achten Taktes, worauf das Thema in E-moll mit der zweiten Hälfte des zehnten Taktes in der Baßstimme erfolgt. Nach einem halben Takte Zwischenharmonie erfolgt es in A-moll im Discant mit dem dreizehnten Takte, und hierauf in der Mittelstimme in dem funfzehnten Takte, womit diese Durchführung endet. Vor dem Ende derselben aber beginnt schon die dritte Durchführung in der Oberstimme Takt 17, worauf indeß eine lange Zwischenharmonie erfolgt, welche sich im zwanzigsten Takte nach der Dominante wendet, und mit dem zweiundzwanzigsten Takte das Thema im Baß in A-moll herbeiführt, welches angefangen aber nicht vollendet wird, und im sechsundzwanzigsten Takte einen Ton tiefer vollständig erscheint. Mit dessen Ende beginnt die vierte Durchführung, welche in einer Engführung und Augmentation besteht, und wegen ihrer seltenen Schönheit Fig. 1 Tab. 110 aufgenommen worden ist.

Nach dem Ende derselben erfolgt im dritten Takte Seite 10 eine Zwischenharmonie, in welcher der Baß die letzte Figur des Themas wiederholt; dieselbe führt in der zweiten Hälfte des vierten Taktes das Thema herbei, dessen erste Hälfte im sechsten, siebenten, achten und neunten Takte in der Verkleinerung erscheint. Im zehnten und eilften Takte besteht diese Verkleinerung in Imitationen der beiden Oberstimmen, während welcher die fünfte Durchführung in der Baßstimme beginnt. In dieser folgt das Thema zunächst in der Ober- und alsdann in der Mittelstimme, in der Engführung so weit es die Umstände gestatten, worauf nach der Dominante modulirt wird, um in der Haupttonart die sechste Durchführung in der Mitte des siebenzehnten Taktes Seite 10 zu beginnen; sie besteht in einer Engführung von seltener Schönheit, in welcher

das Thema nach dem Baß in der Mittel-, und dann später in der Oberstimme erfolgt.

Hierauf beginnt die letzte Durchführung Takt 21 mit dem Thema im Baß, welches nur noch vollständig 2 Mal in der Oberstimme, sonst aber nur bis zum Schluß der Fuge Bruchstückweise erscheint.

Auf diese und andere Arten haben gute Tonsetzer ihre dreistimmigen Fugen bearbeitet, worüber wegen zu großer Mannigfaltigkeit im Allgemeinen nichts festgestellt werden kann, aber bei der Verfertigung einer Fuge noch geredet werden soll.

§. 5.

Von der 2stimmigen Fuge.

In den 2stimmigen Fugen muß der Wiederschlag des Führers und Gefährten, oder umgekehrt, gleichviel in welcher Ordnung, wieder von denselben Stimmen ausgeübt werden, mit welchen die Fuge anfängt.

Was die Gegen- oder Zwischenharmonie betrifft, damit verhält es sich, wie in den 3- und 4stimmigen Fugen, nur mit dem Unterschiede, daß, da nur 2 Stimmen sind, der Satz so eingerichtet sein muß, daß das Gehör weder bei der Gegen- noch Zwischenharmonie bei dem andern an Volltönigkeit etwas vermisse.

Deutlich dürfte dieser Gegenstand durch folgende Beispiele werden, welche mir bis jetzt als die besten 2stimmigen Fugen bekannt sind.

Das erste Beispiel Fig. 3 Tab. 172 ist der Anfang einer 2stimmigen Doppel-Fuge, in welcher die erste Durchführung des ersten Themas mit dem zehnten Takte endet, worauf die zweite mit dem zweiten Thema beginnt, welche mit dem achtzehnten Takte endet; auf diese folgt die dritte

Durchführung, in welcher beide Themas zusammen erscheinen, und so folgen noch mehrere Durchführungen, in welchen das erste oder das zweite Thema einzeln und auch beide zusammen durchgeführt sind, die mir aber der Raum nicht gestattete, hier aufzunehmen.

In dem zweiten Beispiel Fig. 1 Tab. 173 erscheint das zweite Thema in der ersten Durchführung, welche mit einer Zwischenharmonie Takt 18 in der Haupttonart endet, fortwährend als Begleitung des ersten Themas. In der zweiten Durchführung erscheint das erste Thema nicht ganz, und auf dasselbe immer gleich das zweite bis zum Schluß der Fuge in beiden Stimmen wechselweise.

Auf diese Art werden 2stimmige Doppel-Fugen gemacht. Bei den einfachen ist nur noch der Unterschied, daß fortwährend statt eines zweiten Themas eine Gegenharmonie sein muß, welche einmal wie das andere Mal, aber auch verschiedenartig sein kann.

Mit den Zwischenharmonieen verhält es sich wie bei den 3- und 4stimmigen Fugen, nur mit dem Unterschiede, daß sie nur 2stimmig, aber dessen ungeachtet so eingerichtet sein müssen, daß der neue Eintritt des Themas dem Gehör angenehm und bemerkbar sei.

Mehr hierüber an seinem Orte.

§. 6.

Von der Verfertigung einer Fuge.

Eine Fuge kann auf zweierlei Art verfertigt werden. Die erste Art besteht darin, daß man von Satz zu Satz oder von einer Durchführung zur andern das Ganze componirt, unter welchen Umständen jederzeit auf das Vorhergehende und Folgende Rücksicht genommen werden muß, damit das ganze Tongewebe nicht nur lebendig, sondern

auch mannigfaltig werde, und als ein gediegenes Ganzes dem Gehör erscheine.

Eine zweite Art der Verfertigung besteht darin, daß man zuerst alle Durchführungen, welche darin vorkommen sollen, componirt, und alsdann durch Zwischenharmonieen verbindet. Die Zwischenharmonieen müssen entweder aus einer Fuge des Themas oder aus irgend einer Nebenharmonie entnommen werden, damit sie nicht fremd erscheinen, und immer auf eine schickliche Weise die nächste Durchführung herbeiführen.

Es ist gut, wenn die eine oder die andere Durchführung nach den Regeln des doppelten, drei- oder vierfachen Contrapunktes bearbeitet ist, damit man deren Stimmen umkehren und sie nach der einen oder der andern Zwischenharmonie so brauchen kann, wie der jedesmalige Umstand es erfordert.

Hat man die zu einer Fuge nothwendigen Durchführungen und Zwischenharmonieen melodisch und harmonisch verbunden, so macht man nach der letzten Durchführung, welche in der Haupttonart sein muß, einen passenden Schluß. Dieser muß jedoch mit denjenigen Figuren aus dem Thema herbeigeführt werden, welche dem Gehör die faßlichsten sind.

§. 7.

Modulatorische Einrichtung der Fuge.

Wenn Führer und Gefährte, so wie auch der Wiederschlag regelrecht erscheint, dann ist nach Beendung der ersten Durchführung die modulatorische Einrichtung im Laufe der Fuge gewöhnlich so, wie sie der melodische Gang der Stimmen erfordert.

Wiewohl daher nicht mit Genauigkeit angegeben wer-

den kann, wie die modulatorische Einrichtung sein muß, weil sie von den jedesmaligen Umständen abhangt, so steht dennoch fest, daß bei einer größeren Anzahl von Durchführungen die meisten in der Haupttonart, und die andern nur in den der Haupttonart nächstverwandten Tonarten sein müssen, denn die Haupttonart darf im Laufe einer Fuge nicht aus dem Gehöre kommen, und jede verwandte oder fremde Tonart derselben nur so erscheinen, daß sie ein Verlangen nach der Haupttonart wieder erweckt.

Die nächstverwandten Tonarten, in welchen Durchführungen im Laufe einer Fuge angebracht werden können, sind: Ober- und Unterdominante, Ober- und Untermediante der Haupttonart. Um hierüber verständlicher zu werden, bemerke ich, daß, wenn die Fuge in C-dur ist, so sind die nächstverwandten Tonarten: G-dur und F-dur, A-moll und E-moll.

Man kann indeß auch eine Durchführung in der Obersecunde, d. h. in D-moll machen.

Ist dagegen die Fuge in einer weichen Tonart, z. B. in A-moll, so sind die nächstverwandten Tonarten: E-moll und D-moll, C-dur und F-dur. Die zweite Stufe würde wegen der verminderten Quinte nicht zulässig und als H-moll mit einer reinen Quinte zu fremd sein.

In welcher Ordnung die nächstverwandten Tonarten oder der Tonwechsel im Laufe einer Fuge vorkommt, und in welcher nächstverwandten Tonart die eine oder andere Durchführung Statt finden soll, hängt von Umständen ab und ist willkürlich, aber es steht fest, daß in einer nächstverwandten oder fremden Tonart im Laufe einer Fuge nicht mehr als eine Durchführung sein darf, weil sonst die Haupttonart aus dem Gehör kommen, und dasselbe geneigt sein würde, eine andere für die Haupttonart zu halten.

Man wendet daher nur die eine oder andere nächstverwandte oder diese oder jene beliebige fremde Tonart

im Laufe einer Fuge an, um die Anregung zu steigern, und bringt nach Umständen, damit das Gehör die Haupttonart nicht verliere, nicht immer ganze Durchführungen, sondern nur das Thema auf die eine oder die andere Weise, wie es die Umstände gestatten, einmal, auch 2 bis 3 Mal in den Stimmen an. Am besten dürfte es sein, die Modulation so einzurichten, daß das Thema, wenn auch unerwartet, doch auf eine schickliche Weise entweder in einer verwandten oder fremden Tonart erscheinen, und im ersten Falle in der Haupttonart, im zweiten aber in einer nächstverwandten beantwortet werden kann. Auf diese Weise würde der Tonwechsel wenigstens nicht störend einwirken, welches so häufig Statt findet, wenn die neue oder fremde Tonart das Gehör überraschen soll.

§. 8.

Von der Bearbeitung einer Fuge.

Wie sehr verschiedenartig auch ein Fugenthema bearbeitet sein kann, so hat man doch nur im Ganzen zwei besondere Gattungen von Fugen, welche aber in so viele Rubriken zerfallen können, als man nur immer im Stande sein dürfte, das eine oder andere Thema verschiedenartig zu bearbeiten.

In die erste Gattung gehören die strengen, und in die zweite die freien Fugen.

Marpurg sagt hierüber in seiner Abhandlung über die Fuge Seite 12:

„Eine strenge Fuge, fuga obligata, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts anderem als dem Hauptsatze gearbeitet wird, d. i. wo derselbe nach der ersten Durchführung, wenn nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein kommt,

und wo folglich aus dem Hauptsatze oder der bei der ersten Wiederholung dessen dem Gefährten entgegengesetzten Harmonie alle übrigen Gegenharmonieen und Zwischensätze vermittelst der Zergliederung, Vergrößerung, Verkleinerung, der unterschiedenen Bewegung u. dgl. hergenommen, diese aber vermittelst der Nachahmung in einer bündigen und gründlichen Harmonie unter sich verknüpft werden.

Wenn eine solche strenge Fuge weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerlei übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapunkts, des Canons und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit verbunden werden, so nennt man ein solches Stück mit einem italienischen Namen ein Ricercare oder ein Ricercata, eine Kunstfuge, eine Meisterfuge.

So sind die meisten Fugen von J. S. Bach beschaffen.

Eine freie Fuge, fuga libera, soluta, sciolta, heißt diejenige Fuge, wo in dem Stücke nicht durchgehends mit dem Hauptsatze gearbeitet wird, das ist, wo derselbe zwar nicht allezeit Satz auf Satz, jedoch oft genug zum Vorschein kommt, und wo, wenn man denselben verläßt, ein wohlausgesuchter kurzer Zwischensatz, der mit der Natur des Hauptsatzes, oder mit der, bei der ersten Wiederholung desselben, dem Gefährten entgegengesetzten Harmonie eine Aehnlichkeit hat, und wohl zusammenhangt, ob er gleich nicht immer daraus entspringt, vermittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführt wird.

So sind die meisten Händel'schen Fugen beschaffen.

Anmerkung. Wenn in einer solchen eigentlichen Fuge der Fugensatz in der Mitte oder am Ende zwischen allen oder einigen Stimmen derselben auf canonische Art kurz durchgeführt wird, so pflegt dies eine fuga redita genannt zu werden."

Anmerkung. Die Fugen von Mozart, Haydn

und Kirnberger dürften mit in die strenge, die von Beethoven aber nur in die einfache Fuge gehören.

Es haben indeß auch neuere Componisten gute und strenge Fugen gesetzt, als: L. Spohr, Fr. Schneider, Bernh. Klein und Andere. —

Um in dem so reichhaltigen Gebiete der Tonsetzkunst, welches in der Fuge den höchsten Standpunkt einnimmt, zur wahren Einsicht zu gelangen, und die verschiedenartigen Bearbeitungen der Fuge richtig kennen und beurtheilen zu lernen, dürfte von S. Bach „das wohltemperirte Klavier" und „die Kunst der Fuge" zum Studium als das zweckmäßigste empfohlen werden.

§. 9.

Von der Singfuge.

Die Singfuge nimmt vor allen andern einen hohen Rang in der Tonsetzkunst ein, wenn die Textesworte eine öftere Wiederholung erfordern, bei welcher jedoch auf keine Weise in irgend einer Stimme der Sinn derselben entstellt oder beeinträchtigt werden darf, sondern der Eindruck derselben immer kräftiger und stärker werden muß. Es haben daher die bessern Tonsetzer immer solche Verse gewählt, bei welchen ohne öftere Wiederholung, ihres kräftigen Inhalts wegen, die Wirkung durch die Musik nicht genügend würde gesteigert worden sein, wie z. B. Graun im Tod Jesu: „seine Seele ist voll Jammer", „Christus hat uns ein Vorbild gelassen, auf daß wir sollen nachfolgen". Haydn in seiner Schöpfung: „und eine neue Welt, zeigt an das Firmament". Händel in seinem Messias: „durch seine Wunden sind wir geheilet". Fr. Schneider im verlornen Paradiese: „und alle Lande werden seiner Ehre voll" u. s. w.

Marpurg sagt in seiner Abhandlung über die Fuge S. 83: „Zum Texte schickt sich die Prosa weit besser, als die Poesie", und zwar, weil sie theils wegen ihres verschiedenartigen Sylbenmaaßes, theils wegen ihrer verschiedenen Länge zu verschiedenartigen Sätzen und Contrasubjekten Veranlassung giebt, welche einzeln und auch gleichzeitig nach Art einer einfachen oder Doppelfuge verschiedenartig bearbeitet werden können, indem die Poesie entweder zu Einschränkungen oder zu Ausdehnungen einzelner Sylben Veranlassung giebt, welche in der Fuge vermieden werden müssen, wenn ihr Styl würdevoll und der Sache angemessen sein soll.

Die Gesangfugen sind von zweierlei Art:

In die erste Art gehören diejenigen, welche nur für Singstimmen geschrieben werden, und in die zweite Art diejenigen, welche man noch mit obligaten Instrumentalstimmen begleitet.

Bei den Singfugen ohne Instrumentalbegleitung ist es Regel:

1) Die Sätze so einzurichten, daß das Gehör niemals an Volltönigkeit etwas vermißt, oder in dieser oder jener Stimme besondere melodische Lücken wahrnimmt;
2) Daß jede Stimme, bei jeder kürzeren oder längeren Unterbrechung, entweder mit einem völligen Tonschluß, oder doch mindestens mit einem consonirenden Ton ende.
3) Müssen die einzelnen melodischen Sätze und Perioden weder zu lang noch zu kurz sein, damit die Sänger, ohne Störung zu veranlassen, hinlänglich Athem schöpfen können, und endlich
4) darf der Umfang einer Stimme, wovon ich im siebenten Abschnitt meiner Harmonielehre geredet habe, nicht überschritten werden, wenn die Fuge für Singstimmen anwendbar sein soll.

Bei den Singfugen, welche mit Instrumentalstimmen begleitet werden, findet die Begleitung auf zweierlei Weise Statt, indem man einmal nur die Instrumente bei denjenigen Fugen, welche auch ohne Begleitung gesungen werden können, mit den Singstimmen al unisono oder in der Octave nach Umständen gehen läßt, und zum anderen Male die ganze Fuge entweder theilweise oder fortwährend mit obligaten Neben- oder Füllstimmen begleitet.

Im ersten Falle geht gewöhnlich die erste Violine mit dem Discant, die zweite mit dem Alt, die Bratsche mit dem Tenor, und das Violoncell und der Contrabaß mit dem Baß. Die erste Oboe und erste Clarinette geht gewöhnlich mit der ersten Violine, und die zweite mit der zweiten, der erste Fagott mit der Bratsche, der zweite mit dem Baß.

Wenn das eine oder andere Instrument um eine Octave höher mit dieser oder jener Singstimme gehen soll, so geht in den meisten Fällen die erste Violine mit dem Alt in der höheren Octave, die zweite Violine mit dem Discant im Einklange, und die Bratsche mit dem Tenor bald im Einklange, bald in der höheren Octave; Oboen und Clarinetten gehen meist mit den Violinen.

Da aber die aufeinander folgenden Quarten, welche in den, nach dem einfachen Contrapunkt bearbeiteten Fugen mitunter vorkommen, durch dieses Verfahren zu Quinten werden, welche dem Gehör zuwider lauten, so will diese Verfahrungsweise noch nicht allen Meistern gefallen, obgleich man die Wirkung der Harmonie dadurch sehr steigert.

Um die dem Ohr widrige Quinten zu decken, läßt man daher die Flöten mit denjenigen Instrumenten in der höhern Octave gehen, durch welche die Quinten zum Vorschein kommen, wodurch sie wieder als Quarten in der Verdoppelung erscheinen. Alle Blech-Instrumente, als: Hörner, Trompeten, Pauken und Posaunen werden nur

bei starken Effekten angewendet, und als Füllstimmen gebraucht, ausgenommen wenn der Hauptsatz oder das Thema stark eintreten, und die Stimme, welche es ausübt, durch ein Blech-Instrument besonders hervorgehoben werden soll, unter welchen Umständen es in den meisten Fällen so lange mit dieser oder jener Stimme geht, wie sie das Thema ausübt.

Wie man überhaupt mit diesen Instrumenten umzugehen habe, dürfte man besonders aus den für die Kirche geschriebenen Oratorien von unseren bessern Componisten, und auch durch eigene Versuche erlernen.

Wenn aber

im zweiten Falle die Singfuge mit obligaten Instrumentalstimmen begleitet werden soll, so müssen sie mit der Fuge gleichzeitig verfertigt, und nicht erst hinzugefügt werden, wenn die Fuge fertig und für sie kein Raum mehr vorhanden ist.

Den Stoff zu diesen obligaten Sätzen nimmt man in den meisten Fällen aus dem Hauptsatze, und nur selten aus dem Nebensatze her. Man bringt die obligaten Sätze beliebig und zwar entweder gleich am Anfange der Fuge, oder, wie es in den meisten Fällen geschieht, erst nach der ersten Durchführung, bald mehr und bald minder im Laufe derselben an. Sie geben dem Tonsetzer Gelegenheit zu Nachahmungen in vermischten Takttheilen, in dieser und jener Bewegung, welche nicht immer in den Singstimmen, der Declamation wegen, Statt finden kann, wodurch aber die Gesangfuge keineswegs gestört, sondern auf das äußerste gehoben wird, wenn sie an ihrem rechten Platze stehen.

Bei einer solchen Begleitung können auch die Singstimmen auf kürzere oder längere Zeit unterbrechen, unter welchen Umständen, wie in Händel's Fugen, harmonische oder melodische Lücken durch die Instrumente entweder

hinlänglich gedeckt, oder in den Singstimmen Unterbrechungen vermieden werden müssen.

Man kann auch an dem einen oder andern Orte einen besonderen Baß, außer den der Singstimme, in beliebigen Notenfiguren setzen, und in den andern Instrumentalstimmen mit ganz beliebigen Figuren die Fuge begleiten.

Ersteres findet jedoch nur dann Statt, wenn der Baß in der Singstimme entweder nicht kräftig genug wirkt, oder unterbricht, und letzteres, wenn man beabsichtigt, diese Figuren entweder den Hauptsätzen entgegen zu stellen, oder wo es Umstände gestatten, besonders durchzuführen; sonst verfährt man, wie oben gesagt wurde, welches am leichtesten eingesehen werden kann, wenn man erstens die bloße Singfuge Tab. 176 betrachtet, und alsdann die Tab. 174, welche in Mozart's Requiem mit Instrumentalbegleitung zu finden ist, damit vergleicht.

Außer diesen Fugen dürften noch die aus den Messen und Oratorien von Jos. und Mich. Haydn, so wie auch von unsern neuern Componisten L. Spohr und Fr. Schneider u. A. eine genaue Ansicht gewähren, wie man unter diesen oder jenen Umständen mit der besondern Begleitung verfährt.

Wenn man mit hinlänglichen Kenntnissen des doppelten Contrapunktes versehen ist, und die in diesem Abschnitt gegebenen Regeln über die Fuge nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch inne hat, so dürfte es nicht nur leicht werden, eine gute Fuge zu machen, sondern es dürfte auch derjenige, welcher das Klavier oder die Orgel mit Geläufigkeit spielt, alsdann im Stande sein, mindestens eine periodische, doch im Ganzen richtige und fließende Fuge aus dem Stegreif zu spielen.

Seb. Bach hat nicht nur viele Fugen hinterlassen, sondern auch Fugen aller Art aus dem Stegreif auf der Orgel gespielt. Außer Seb. Bach hat bis jetzt der be-

kannte Abt Vogler und auch der Ober-Organist Fried. Wilh. Berner zu Breslau, geboren im Jahre 1780, gestorben 1822, am meisten im freien Phantasiren einer Fuge geleistet.

Außer diesen ist es bekannt, daß ich hier in Berlin unter Musikern und Sachkennern theils über eigene, theils über gegebene Themas, und unter andern schon im Jahre 1819 dem Ober-Organisten Berner in Breslau, Fugen vorphantasirte, von welchen er meinte, daß sie von Seb. Bach wären, welches ich ihm aber wiederlegte, indem ich ihm versichern konnte, von Bach eine Fuge weder gesehen noch gespielt zu haben. Derselbe überzeugte sich auch alsbald davon dadurch, daß er sich über ein Thema von Bach mehrere Fugen nacheinander von mir vorphantasiren ließ, und in jeder einen andern Gang und auch mitunter andere Kunststücke vernahm.

§. 10.

Von der canonischen oder fugirten Begleitung eines festen Gesanges.

Periodische und canonische Fugen, welche als selbstständige Tonstücke in der höchsten Potenz der Tonsetzkunst erscheinen, werden auch noch jetzt, um alles in der Setzkunst zu vereinigen, was nach den Regeln derselben den höchsten Rang einnimmt, einem Choral- oder Mensural-Gesange, wenn ein solcher in seiner höchsten Glorie erscheinen soll, als Begleitung angepaßt.

Es versteht sich von selbst, daß, da in dem Canon oder in der Fuge weder der Rhythmus noch das Zeitmaaß geändert werden darf, jeder einfache Choral, sobald er auf die eine oder andere Art begleitet wird, in einem Mensuralgesang verwandelt werden muß.

Marpurg sagt, daß Berardi in seinem Documenti Armonici hierüber viele Regeln habe, welche alle sogleich wegfallen, wenn der feste Gesang in eine andere als die dabei angegebene Stimme fällt; ferner giebt Marpurg an, wie man, um die in einem Canon vorhandenen harmonischen Lücken zu decken, entweder darüber oder darunter eine Stimme entwirft, deren Melodie erst alsdann wieder von vorn anhebt, wenn der Canon den Zirkel durchgemacht hat.

Da aber nur durch eine begleitende Stimme die harmonischen Lücken eines Canons gedeckt werden, so kann sie nur als hinzugefügt, aber nicht als cantus firmus betrachtet werden; ferner, da man bei der Begleitung sich weder der strengen canonischen Nachahmung, noch der unendlichen Canons bedienen kann, so kann keineswegs die Rede von einem Canon über oder unter einem festen Gesange sein, sondern nur von einer canonischen oder fugirten Begleitung desselben. Diese besteht darin, daß man entweder ein eigenes oder aus dem Choral entnommenes kurzes Thema, oder auch nach Umständen einen etwas längern Satz in einer schnellern Bewegung als der cantus firmus ist, in so viel Stimmen, als die Begleitung haben soll, ganz oder theilweise in periodischen oder canonischen Nachahmungen vom Anfange bis zum Ende des festen Gesanges vorbringt.

Marpurg giebt hierüber nur eine und zwar die beste Regel, indem er sagt, daß man fortwährend den vorhergehenden und den folgenden Ton des festen Gesanges vor Augen haben müsse, wenn man mit der canonischen Begleitung nicht in Verlegenheit kommen will, gleichviel ob der feste Gesang oben, unten oder in der Mitte sein soll.

Eine zweite Regel dürfte sein, das Thema, welches in den verschiedenen Stimmen nachgeahmt werden soll, so zu wählen, daß es nicht nur zu einem, zu zwei, drei

oder zu vier Tönen des festen Gesanges passe, sondern daß es auch fortwährend im Laufe zu eben so vielen Tönen desselben angewendet und nachgeahmt werden könne.

Marpurg sagt mit Recht, daß dieses nur durch Versuche ermittelt werden könne, und daß man aber da, wo es Umstände erfordern, die Töne in den Stimmen verändern und sich der freien Nachahmungen bedienen darf; ferner, daß man Canons und Nachahmungen aller Gattungen in dieser und jener Bewegung anwenden kann, wenn es die Umstände gestatten oder nothwendig machen.

Bei allen diesem theils strengen, theils willkührlichen Verfahren, ist dennoch eine gewisse Form entstanden, deren man sich in den meisten Fällen bedient, und zwar, weil noch ein Unterschied ist, ob der feste Gesang mit Singe- oder Instrumentalstimmen begleitet wird.

Im ersten Falle beginnt gewöhnlich der Canon oder die Fuge nur wenige Takte vorher mit einer Durchführung, welcher sogleich der Choral mit angepaßt wird.

Der Text enthält gewöhnlich einen Grund des im Choral vorhandenen Textes oder umgekehrt; alsdann geht der Gesang, sobald der cantus firmus mit einem Verse geendet hat, mit diesem Canon immer weiter, und es wird entweder eine völlige Durchführung, oder es werden nur einige Nachahmungen als Zwischenspiel so lange angewendet, bis es Zeit ist, mit dem zweiten Verse im canto firmo zu beginnen.

So wie sich's nun mit dem Zwischengesang des ersten und zweiten Verses verhält, eben so verhält es sich auch bei allen übrigen Versen, nur mit dem Unterschiede, daß er bei dem Einen in strengen, bei dem Andern in freien und wenn es Umstände nothwendig machen, auch nur in bloßen Harmonieen bestehen darf.

Die besten Muster dieser Art finden wir in Motetten von Seb. Bach, von welchen ich nur die hier anführen will, in welcher der Text zur Fuge lautet: „ich lasse dich

nicht", und im Choral: „weil du mein Gott und Vater bist".

Wenn aber im zweiten Falle der cantus firmus mit andern Instrumenten begleitet werden soll, so macht man gewöhnlich mit dem Thema, welches dem Choral zur Begleitung dienen soll, eine völlige, jedoch nur einfache Durchführung (siehe S. 304), welche mehr oder minder in sich abgeschlossen sein kann, aber den Choral zuletzt herbeiführen muß. Während des Chorals, welcher entweder für einen Sängerchor oder für Posaunen 3- oder 4stimmig gesetzt werden kann, geht die Fuge immer weiter, und man bringt so viele Nachahmungen vor, als man nur immer kann, und da, wo man nicht das ganze Thema anbringen kann, nimmt man entweder die Hälfte oder auch nur einen Theil desselben und bringt es in Nachahmungen vor, bis der eine oder andere Vers endet, worauf man als Zwischenspiel, nach Art einer einfachen Durchführung oder Engführung, in den meisten Fällen mit dem Hauptthema und nur selten mit Bruchstücken, immer wieder den nächsten Vers vom canto firmo herbeiführt.

Der letzte Vers jedoch muß, wenn es die Umstände gestatten, mit einem Orgelpunkt auf der Dominante herbeigeführt werden, damit das Ende des cantus firmus nicht zu plötzlich erscheine, worauf gewöhnlich nur noch ein kurzes Nachspiel, nach Art einer Engführung erfolgt, mit welcher das Ganze endet.

Man trachtet in den meisten Fällen bei einer solchen, an sich schwierigen Arbeit, so kunstvoll und so kunstgerecht als möglich zu setzen, um mit den in der Tonsetzkunst vereinigten Kräften die höchste Wirkung hervorzubringen. Indeß muß man sich in Acht nehmen vor zu häufigen und zu schnell aufeinander folgenden Nachahmungen, damit der Satz nicht schwülstig erscheine; denn so kunstvoll derselbe auch ist oder sein möge, muß er doch dem gebildeten Gehör faßlich sein, wenn der damit gewünschte Zweck, kräftig zu wirken, erreicht werden soll.

Anhang.

Siebenter Abschnitt.

Ueber Formen der modulatorischen Einrichtung und Bearbeitung der Tonstücke.

Vorbericht.

Jedes Tonstück hat eine dreifache Form oder dreierlei Formen, durch welche Charakter, Einheit und Werth desselben fühlbar wird.

Die erste Form ist der Rhythmus; die zweite ist die modulatorische Einrichtung und Aufeinanderfolge der in dem Tonstück vorhandenen Gedanken; die dritte endlich ist die Bearbeitung eines Tonstücks.

Durch den Rhythmus unterscheidet man die besondern Gattungen der Tonstücke; durch die Aufeinanderfolge der einzelnen Gedanken und deren modulatorische Einrichtung ersieht man, was und wieviel in dem Tonstück enthalten ist, und durch die Bearbeitung erhält das Tonstück den Werth, wodurch man unterscheidet, in welche Klasse es gehört.

Was die erste Form betrifft, darüber glaube ich mich bereits in dem ersten und zweiten Abschnitt dieses Werkes so deutlich ausgesprochen zu haben, daß alles hier nur als unnöthige Wiederholung erscheinen würde. Es bedarf daher hier nur noch der Erwähnung, daß sämmtliche, in die Kammermusik gehörende Instrumental-Compositionen

in Sonaten, Symphonieen und Conzerten bestehen, welche früher aus 5 bis 6 Tonstücken bestanden, jetzt aber größtentheils nur aus 3 bis 4 Tonstücken bestehen, wie folgt:

Das erste ist gewöhnlich ein ernstes Allegro oder Allegretto, nur selten ein Presto;

das zweite ein Adagio oder Andante;

das dritte gewöhnlich eine Menuett oder ein Scherzo;

das vierte enthält größtentheils Variationen;

das fünfte ist entweder noch ein Scherzo, welches jedoch in den meisten Fällen weggelassen worden ist, und endlich

das sechste ist entweder ein Rundgesang, Rondo oder ein Finale, welches in den meisten Fällen entweder Allegro oder Presto, wegen seiner geschwinden Ausübung, zur Aufschrift hat.

Da nicht nur die Tonstücke, sondern auch die einzelnen Theile derselben sehr verschiedenartig modulatorisch eingerichtet und bearbeitet sein können, so ist erforderlich, um hierüber verständlich zu werden, nicht nur von jedem Tonstücke, sondern auch von jedem einzelnen Theile desselben besonders zu reden.

Das beste Muster dieser Art finden wir in einer Bibel-Cantate (Breslau bei Förster) von Fried. Wilh. Berner, welcher den Choral „vom Himmel hoch, da komm' ich her" rein 4stimmig gesetzt und mit einer völligen Instrumentalfuge 4- und mehrstimmig begleitet hat, deren Thema aus dem Choral entnommen ist.

Ein zweites Beispiel finden wir in Mozart's „Zauberflöte", in welcher der Choral, welchen die geharnischten Männer al unisono singen, mit einer 5stimmigen freien Instrumentalfuge begleitet ist.

Andere Beispiele sind mir nicht bekannt, wie sehr auch Marpurg die der vorzüglichsten Meister zu studiren empfiehlt.

Dagegen existiren noch von Frd. Bach fugirte

Choräle, in welchen aus jedem Verse weiter nichts als eine mehr oder minder canonische Durchführung oder Engführung so gemacht wurde, daß eine Stimme bloß den cantus firmus hat, während die andern mit der neuen Durchführung entweder dagegen moduliren, oder den cantus firmus nach jeder Unterbrechung wieder herbeiführen. Auf diese Art werden mitunter Choräle fugirt, welches man aber mit der fugirten oder canonischen Begleitung eines Chorals nicht gleichstellen kann, weil in einer Fuge nur ein Thema zum Grunde liegt, und bei einem Choral jeder einzelne Vers als ein Fugenthema erscheint.

Andere Kunststücke, außer den im Laufe dieses Werkes erwähnten, sind bis jetzt in der Tonsetzkunst nicht vorhanden; diese muß aber der Musiker doch wenigstens praktisch kennen lernen, wenn er wissen will, wie weit sich das Gebiet der Tonsetzkunst bis jetzt ausdehnt, wo nicht, so ist es gewiß, daß er nur auf den bloßen Namen eines ausübenden Musikers, wegen besonderer Fertigkeit in der Ausübung seines Instrumentes, Ansprüche machen kann.

Erstes Kapitel.

Von der Introduction.

Sehr viele größere Sonaten, Quartetten oder Symphonieen u. s. w. beginnen mit einem Adagio oder Andante, welches die Musiker Introduction nennen, weil damit das Hauptstück derselben, welches entweder als Allegro oder Presto erscheint, eingeleitet wird.

In den meisten Fällen enthalten diese Einleitungen nichts von dem, was in dem Hauptstücke vorkommt, aber mitunter werden, besonders am Schluß derselben, diejeni-

gen Figuren auf die eine oder die andere Weise in dieser oder jener Stimme angebracht, mit welchem entweder das darauf folgende Allegro anfängt, oder welche das Gehör im Thema als die wichtigsten vernimmt.

Die Introduction fängt gewöhnlich in derjenigen Tonart an, in welcher das hierauf folgende Allegro erfolgt. Ist diese eine harte Tonart, z. B. C-dur, so kann die Introduction entweder in derselben Tonart oder auch in C-moll beginnen, und ist das Tonstück in einer weichen Tonart, z. B. in A-moll, so beginnt man in den meisten Fällen auch die Introduction in dieser Tonart, und nur selten in A-dur, weil das Gehör lieber auf eine weiche eine harte Tonart, als umgekehrt, vernimmt.

Was die modulatorische Einrichtung einer solchen Introduction betrifft, so ist diese willkührlich, indem man in der Haupttonart anfängt und nur so lange darin mit einem Thema oder mit einigen Accorden verweilt, wie nothwendig ist, um sie in's Gehör zu prägen, worauf man gewöhnlich entweder gleich unmittelbar, oder auch durch verwandte oder fremde Tonarten nach der Dominante derselben geht, um darin abzuschließen, oder den Anfang des darauf folgenden Allegro's einzuleiten.

Was die Länge betrifft, so genügen oft 4 bis 5 Takte, in welchen man mit einigen Accorden das Allegro einleitet, wiewohl eine kurze Introduction oft auch 16 bis 24, und eine lange 30 bis 50 Takte enthalten kann.

In Beethoven's erster Symphonie enthält die Introduction nur 12 Takte; in Mozart's Ouverture zur Zauberflöte 15 Takte; in dessen vierten Symphonie 19 Takte und in dessen sechsten Symphonie 25 Takte. Dagegen hat Mozart in seiner ersten Symphonie 36 Takte zur Introduction, und in der Ouverture zum Don Juan 30 Takte.

Es bedarf nur noch der Erwähnung, daß bei längern Introductionen entweder länger in der Haupttonart

verweilt, oder eine Modulation durch die nächstverwandten Tonarten unternommen werden muß, welche wieder nach der Haupttonart zurückführt, von wo aus man auf die bereits angegebene Art nach der Dominante geht, um das Allegro herbei zu führen, welches hierauf erfolgen soll.

Was noch die Taktarten des einen oder andern Tonstückes betrifft, so kann man diese entweder gleichartig oder verschiedenartig wählen, gleichviel; denn wenn auch kein Unterschied in der Taktart vorhanden ist, so liegt derselbe schon im Zeitmaaß.

Sehr viele einzelne Sonaten und Rondo's für's Clavier beginnen mit solchen Introductionen, wie z. B. Sonate Patetique Opus 13 von Beethoven; la bella capriciosa von Hummel, und ein sehr bekanntes Rondo in Es-dur von Kalkbrenner.

Zweites Kapitel.

Modulatorische Einrichtung und Bearbeitung des ersten Tonstückes einer Sonate oder Symphonie in der harten Tonart.

§. 1.

Modulatorische Einrichtung und Bearbeitung des Thema's.

Dasjenige, was als Thema oder als Hauptgedanke im Tonstücke erscheint, ist es, womit in den meisten Fällen

auch die Tonstücke anfangen; indeß wird auch dieser Hauptgedanke oftmals erst durch eine Einleitung herbeigeführt, wie z. B. in der Ouverture zum Titus von Mozart.

Das Thema, gleichviel, ob es am Anfange oder erst nach einer Einleitung vernommen wird, ist so verschiedenartig in Ansehung der Einschnitte, Sätze und der Modulationen, daß im Allgemeinen darüber nichts mit Genauigkeit festgestellt werden kann.

Was die Einschnitte und besondern Tonfüße betrifft, so kann ein Thema so viele haben, als die Länge desselben nothwendig macht.

Was aber die Sätze betrifft, so bestehen die Themas oft nur aus einem melodischen Satze von 4 Takten, welcher nicht einmal völlig abschließt, wie in genannter Ouverture, oder auch in einer bloßen Einleitung, wie in der Ouverture zur Iphigenia in Aulis von Gluck. Man bedient sich auch oft nur eines einzigen Tonfußes, welcher, um die erforderliche Länge herbeizuführen, auf mehreren Tonstufen wiederholt wird, wie in dem Quintett von Beethoven Opus 29.

Noch öfter aber erscheint das Thema in Form einer Melodie, in welcher mehr oder minder Einschnitte fühlbar und auch diese oder jene Tonfüße wiederholt werden können; z. B. in Sonate I. Cahier I. von Mozart wird der erste Tonfuß von 2 Takten und der zweite von 4 Takten, letzterer nur mit einer geringen Veränderung, welche ein Trugschluß herbeiführt, wiederholt, wonach noch ein Tonfuß erfolgt, nach dessen Wiederholung das Thema endet.

In der vierten Sonate desselben Heftes, deren Thema Fig. 2 Tab. 108 steht, ist nur der Tonfuß des fünften und sechsten Taktes, und zwar mit einer Veränderung wiederholt, durch welche der Tonfuß herbeigeführt wird, mit welchem das Thema schließt. Dergleichen Wiederholungen können auch in Nachahmungen bestehen, wie in der dritten Sonate desselben Heftes, in welcher der fünfte und

sechste Takt des Themas in der Baßstimme im siebenten und achten Takte nachgeahmt wird, worauf nur noch 2 Tonfüße von 2 Takten erfolgen, womit es endet.

Es können auch ganz verschiedenartige Tonfüße in einem Thema enthalten sein; z. B. in Sonate 5 Cahier I. von Mozart, fängt das Thema mit einem Unisono-Satz von 3 Takten an, und in der bekannten Sonate des vierzehnten Heftes für 2 Klaviere, welche auch in andern Verlagshandlungen einzeln erschienen ist, fängt das Thema mit einem Unisono-Satze von 4 Takten an. Endlich in der großen Sonate zu 4 Händen in C-dur Cahier VIII. S. 45, welche noch öfter besonders aufgelegt ist, fängt das Thema mit einem Unisono-Satze von 5 Takten an.

In allen diesen Fällen folgen Tonfüße von verschiedener Art, so viel, wie zur Länge eines Themas erforderlich sind.

Die Melodie zu einem Thema kann aber auch aus 2 einfachen Sätzen bestehen, wie jede gewöhnliche Melodie, in welcher der erste Satz mit dem Dominanten und der zweite mit dem tonischen Accorde endet, wie in der Ouverture zum Don Juan und andern Tonstücken mehr.

In Beziehung auf Arbeit können diese und jene Tonfüße und Sätze in dieser oder jener Stimme erscheinen, und auch mitunter nachgeahmt werden, wie in mehreren Quartetten von Haydn, Mozart und Beethoven.

Endlich können auch gearbeitete Tonstücke völlig wie eine Fuge beginnen, und statt des Themas eine einfache Durchführung enthalten, wie in der Ouverture zur Zauberflöte von Mozart; zum Ulisses von Andr. Romberg in D-moll und zum Messias von Händel u. s. w.

Das Thema mag entweder in einer bloßen Melodie, oder aus einzelnen Sätzen, auf die eine oder die andere Art zusammengesetzt sein, oder in bloßen Nachahmungen bestehen, so steht fest:

1) Daß es bei einem ersten Tonstücke mit mehr oder weniger Einschnitten als ein Ganzes erscheinen muß, in welchem das Gehör nicht mehr einen Theil oder Hauptsatz vernimmt.

2) Steht fest, daß das Thema in der Haupttonart anfangen und mindestens so lange darin verweilen muß, bis dieselbe ins Gehör geprägt ist.

Diese Regel ist in den meisten Fällen beobachtet, und nur von Beethoven, welcher es in seiner Gewalt hatte, durch seine umfassende Praxis neue Regeln zu schaffen, der Art verändert worden, daß man auch mit einem andern der Tonart angehörigen und nicht mit dem tonischen Accorde mitunter anfangen kann. In dem zweiten Trio Opus 2 fängt Beethoven mit dem Dominanten-Septimen-Accorde an, und in der dritten Sonate Opus 31 mit dem Quint-Sexten-Accorde auf der Unterdominante. Endlich

3) steht fest, daß das Thema entweder nur in der Haupttonart, oder in der Dominante derselben enden darf.

In den meisten hier angeführten Beispielen endet das Thema in der Haupttonart, aber in Sonate 5 Cahier I., in der Ouverture zum Don Juan von Mozart und in Sonate 3 Opus 2 von Beethoven mit einem kurzen Nachsatz in der Dominante. In höchst seltenen Fällen ist diese Regel überschritten und das Thema in einer andern nächstverwandten Tonart geendet worden, welches nur etwa die Untermediante, wenn das Tonstück z. B. in C-dur wäre, in A moll sein dürfte.

Was endlich die Länge betrifft, so steht fest, daß bei einem langsamen geraden oder ungeraden Takt, das Thema mindestens 8, meistens 16 bis 20 Takte haben muß, dagegen bei einem geschwinden noch einmal so viel, und daß, wenn das Thema wegen besonderer Kürze noch nicht das Gehör völlig befriedigt, entweder einzelne Tonfüße oder Sätze daraus, wie in den hier angeführten Sonaten von

Mozart, oder auch das Ganze wiederholt werden muß, wie in der Ouverture zum Titus und in Opus 29 von Beethoven.

Mehr über diesen Gegenstand kann nur erst erörtert werden, wenn von der Einrichtung des ganzen Tonstückes die Rede ist.

§. 2.

Modulatorische Einrichtung des ersten Theils eines größeren Tonstückes in der harten Tonart.

Um nicht immer in einer Tonart zu verweilen, ist es schon seit geraumer Zeit üblich, im Laufe eines Tonstückes nicht alle Sätze in der Haupt-, sondern den einen in dieser, den andern in jener nächstverwandten Tonart vorzubringen, damit so viel Mannigfaltigkeit entstehe, wie zur Aufrechthaltung der Aufmerksamkeit erforderlich ist.

Ein Tonstück enthält demzufolge zweierlei Sätze:

1) Solche, die entweder in der Haupt- oder einer nächstverwandten Tonart anfangen und enden;

2) solche, die zwar auch entweder in der Haupt- oder einer nächstverwandten Tonart anfangen, aber nicht darin enden, sondern auf einem kürzern oder längern Wege aus dieser oder jener Tonart in eine andere übergehen, um in derselben einen neuen Satz mit oder ohne Einleitung herbeizuführen.

Da in größern Tonstücken der erste Theil nicht in der Haupttonart, sondern in einer nächstverwandten endet, und das Ende desselben in der Oberdominante, Untermediante oder Obermediante Statt finden kann, d. h. mi andern Worten: da der erste Theil eines Tonstücks in C dur, 1) in G-dur, 2) in A-moll und 3) in E-moll

oder dur enden kann, so sind in Beziehung auf modulatorische Einrichtung dreierlei Formen, von welchen besonders geredet werden muß, wenn Verwirrungen vermieden werden sollen.

Die erste Form ist, wenn der erste Theil in der Dominante, z. B. bei einem Tonstück in C-dur, in G-dur endet.

Es steht fest, daß man unter diesen und andern Umständen mit dem Thema so lange in der Haupttonart verweilt, bis dieselbe ins Gehör geprägt ist, und ist das Thema noch nicht lang genug, so muß es noch einen Nachsatz bekommen, welcher entweder aus dem Thema entnommen, oder auch fremd sein kann; dieser muß entweder in der Haupttonart enden, wie in Sonate 3 Cahier I. S. 25 Takt 13 bis 22 von Mozart, oder in der Dominante, wie in der Ouverture zum Don Juan und Sonate 3 Opus 2 von Beethoven.

Im ersten Falle modulirt man von der Haupttonart aus entweder unmittelbar nach der Oberdominante derselben und von da aus wieder nach der Dominante, oder man berührt bei dieser Modulation auch diese oder jene fremde Tonart im Vorübergehen, jedoch ohne sie ins Gehör zu prägen, wie Mozart in Sonate 3 vom zweiundzwanzigsten bis vierzigsten Takt.

Im zweiten Falle, wenn der Nachsatz in der Dominante endet, so darf man nur noch von da aus entweder mit einigen aus dem Thema entlehnten Figuren oder mit einem neuen Satze nach der Dominante dieser Tonart moduliren, wie Mozart in seiner Ouverture zum Don Juan Takt 26 bis 49 des Allegro's, und Beethoven in Sonate 3 Opus 2 Takt 26 bis 47.

Ein dritter Fall findet noch Statt, wenn die Themas sehr lang sind und verschiedenartige Sätze darin vorkommen.

Es besteht alsdann meist in zwei Perioden; die erste endet gewöhnlich mit dem Dominanten-Accorde, die zweite aber fängt nur mit dem Thema an, und wird nach den

ersten 4 oder 8 Takten desselben, wie schon angegeben wurde, nach der Dominante der Dominante, d. h. wenn das Stück in C-dur ist, nach D-dur hingewendet, um entweder mit einem halben Tonschluß zu enden, oder einen neuen Satz in der Dominante herbeizuführen. Ein Beispiel hiervon finden wir in Mozart's großen C-dur-Symphonie, in welcher mit dem dreiundzwanzigsten Takte das Thema wieder anfängt und nach dem ersten Satze desselben diese Modulation Statt findet.

Man bedient sich dazu oft ganz beliebiger, dem Thema fremder, aber in gearbeiteten Tonstücken nur aus dem Thema entlehnter Figuren, die man alsdann mehr oder minder mit andern vermischt, wie Mozart in Cahier I. Sonate 4, vom eilften bis dreiundzwanzigsten Takte.

Auf diese Modulation erfolgt entweder unmittelbar oder auch nach einer Einleitung gewöhnlich in der Dominante der Haupttonart, d. h. wenn das Tonstück in C-dur wäre, in G-dur ein zweites Thema. Dasselbe kann auf die Art, wie das erste, wovon schon §. 1 die Rede war, eingerichtet sein, und mit dem ersten mehr oder minder Aehnlichkeit haben, es kann aber auch ganz fremd oder neu sein, wenn der Anfang desselben zu dem Vorhergehenden paßt.

Das zweite Thema muß entweder in derjenigen Tonart enden, worin es anfängt oder in der Dominante derselben. Auf dasselbe folgt gewöhnlich eine Passage, d. h. ein Durchzug durch mehrere näher oder entfernter verwandte Tonarten.

Diese muß im ersten Falle in der Tonart des zweiten Themas anfangen und enden, aber im zweiten Falle so mit dem zweiten Thema verwebt sein, daß das zweite Thema und die hierauf folgende Passage als ein Ganzes erscheine.

Die Passage kann aus mehreren Sätzen bestehen

und auch fortwährend in der Haupttonart bleiben, wie in Sonate 1 Cahier I. S. 3 von Mozart, in welcher das zweite Thema in dem vierunddreißigsten Takte nnd die Passage in dem zweiundvierzigsten Takte beginnt, welche aber mit dem hierauf folgenden Schlußsatz, womit der erste Theil endet, im vierundfunfzigsten Takte so verbunden ist, daß die Passage und der Schlußsatz nur als ein Ganzes erscheinen; oder wie in Sonate 4, in welcher das zweite Thema mit dem dreiundzwanzigsten, der erste Satz von der Passage mit dem neununddreißigsten Takte, und der zweite Satz derselben mit dem funfzigsten Takte beginnt, auf welche der Schlußsatz nach einem Triller erfolgt.

Die Passage kann aber auch durch mehrere Tonarten moduliren, wie in Sonate 3 Cahier I. von Mozart, in welcher sie nach dem zweiten Thema mit dem neunundfunfzigsten Takte anfängt, und die nächstverwandten Moll-Tonarten berührt, worauf sie alsdann mit dem hierauf folgenden Schlußsatz verwebt ist.

Sobald aber das zweite Thema in der Dominante derjenigen Tonart endet, worin es anfängt, so ist allemal die hierauf folgende Passage damit verwebt, wie in Sonate 5 Cahier I. von Mozart, in welcher das zweite Thema mit dem zweiundzwanzigsten Takte anfängt und im vierunddreißigsten endet, worauf mittelst eines Orgelpunktes die Passage, welche im achtunddreißigsten Takte anfängt, eingeleitet wird; oder wie in der großen Symphonie von Beethoven, in welcher das zweite Thema einen Canon in der Octave enthält, mit welchem die als Schlußsatz erscheinende Passage verwebt ist.

Auf die Passage, welche nach dem zweiten Thema in den meisten Fällen bei längern Tonstücken in dieser oder jener Form erscheint, erfolgt noch ein Schlußsatz, welcher entweder aus den Figuren des ersten oder zweiten Themas zusammengesetzt ist, oder auch aus ganz beliebigen fremden Sätzen bestehen darf.

Dieser Schlußsatz kann eine Periode, auch zwei verschiedene Perioden haben, welche aus beliebigen melodischen Sätzen bestehen können.

Hat der Schlußsatz nur eine Periode, so kann diese auch in einer ganz besondern Melodie bestehen, auf welche aber alsdann entweder noch ein besonderer Schlußsatz oder eine Einleitung erfolgen muß, mit welcher der Anfang des ersten oder zweiten Theils herbeigeführt wird, und hat der Schlußsatz mehrere Perioden, so müssen die Sätze der Art zusammengeschoben sein, daß mit dem Schlußton der ersten Periode auch die andere beginnt; die letzte kann alsdann beliebig entweder völlig abschließen, wie in der dritten Sonate Cahier I. von Mozart, oder auch mit einer Einleitung versehen sein, wie in der großen C-moll-Sonate von Mozart.

Auf diese Weise wird in den meisten Fällen der erste Theil bei größern Tonstücken, nach der ersten Form bearbeitet. Was noch die Länge der einzelnen Sätze und Perioden betrifft, so kann das Thema 8, 16, 24 auch 32 Takte lang sein, und der Gang von der Haupttonart aus nach der Dominante der Dominante kann oft mehr oder minder betragen; 4 Takte dürfte das Mindeste sein, und 24 Takte das Meiste. In einem wie in dem andern Falle aber muß man, wenn das zweite Thema nicht auf das vorhergehende paßt, auf der Dominante so lange verweilen, bis das Gehör geneigt ist, etwas Neues wieder aufzunehmen, oder man muß mittelst eines Orgelpunktes oder mittelst einer Modulation das zweite Thema herbeiführen.

Mit der Länge desselben verhält es sich wie mit dem ersten.

Die darauf folgende Passage kann eine ganz beliebige Länge von 4, 8, 12, 16, 20 bis 32 und mehr Takten haben, wenn die Umstände es nothwendig machen. Ist sie kurz, so kann sie, wie es in ältern Tonstücken ge-

wöhnlich Statt fand, wiederholt und bei der Wiederholung verlängert werden. Man kann sie entweder mit oder ohne Triller endigen, oder auch mit dem Schlußsatz verbinden, welcher wieder eine beliebige Länge von 2, 4, 8, und wenn er aus mehreren Perioden besteht, 16, 24 bis 32 Takte haben kann.

In Sonate 5 Cahier I. von Mozart hat der Schlußsatz des ersten Theils nur 2, und in Sonate 4 nur 5 Takte, dagegen in Sonate 3 24 Takte, welche in 3 verschiedenen Sätzen bestehen.

Die Perioden eines Tonstückes müssen ein gleichmäßiges Verhältniß haben, und weder zu lang noch zu kurz werden. Ist man daher bei einer Periode zu lang, so muß die andere entweder kürzer sein oder gänzlich wegfallen, wenn man nicht durch Länge ermüden will. Bei kleinern oder kürzern Tonstücken wählt man daher entweder von Allem das Kürzere, oder man läßt das Eine oder Andere ganz weg. Clementi hat z. B in der ersten und zweiten, vierten und fünften Sonate Opus 36, kein zweites Thema, sondern geht mit der zweiten Hälfte des ersten Themas nach der Dominante, und verweilt darin so lange, wie nothwendig ist, um diese Tonart ins Gehör zu bringen; alsdann endet er in der ersten und vierten Sonate ohne, in der zweiten und fünften aber mit einem besondern Schlußsatz.

In der dritten Sonate desselben Werkes wird das erste Thema in der Haupttonart völlig geschlossen, und das zweite in der Dominante angefangen, welches eine Art Passage bildet und mit einem kurzen Schlußsatz endet. Die sechste Sonate, welche schon etwas größer ist, enthält nach dem Thema die Modulation nach der Dominante der Dominante, und auch in der Dominante ein zweites Thema, aber nach demselben nur noch einen Schlußsatz von 9 Takten.

A. E. Müller ist in der ersten und dritten kleinen

Sonate Opus 18 auf ähnliche Weise verfahren, nur mit dem Unterschiede, daß er in der ersten Sonate mit der zweiten Hälfte des Themas nach der Dominante geht, und in der dritten das Thema von 8 Takten völlig in der Haupttonart endet, und noch so lange darin verweilt, bis es Zeit ist, weiter zu moduliren.

Auf diese Art werden längere und kürzere Tonstücke nach der ersten Form in modulatorischer Hinsicht bearbeitet.

Eine zweite Form ist es, wenn der erste Theil eines Tonstücks in der harten Tonart in der Untermediante, d. h. wenn das Tonstück in C-dur ist, in A-moll endet. Unter diesen Umständen modulirt man entweder, nachdem das Thema völlig in der Haupttonart geendet ist, oder wenn es sehr lang ist, in der zweiten Hälfte desselben nach der Oberdominante der Mediante, d. h. wenn das Tonstück in C-dur ist, nach E-dur. Alsdann bringt man alles, was noch im ersten Theil enthalten sein soll, in der Untermediante aufeinander folgend an, und endet damit den ersten Theil in dieser Tonart.

Da aber die Untermediante eine weiche Tonart ist, und bei einem Tonstück in der harten Tonart alle Gedanken so sein müssen, daß sie auch für eine harte Tonart geeignet sind, widrigenfalls sie nicht einer harten, sondern einer weichen Tonart angehören, so haben auch viele Componisten das zweite Thema und die Passage statt in A-moll, in A-dur, den Schlußsatz aber in A-moll gesetzt. Es steht jedoch fest, daß Alles, was in einer Molltonart vorkommt, der Wiederholungen wegen, so eingerichtet sein muß, daß es in einer harten Tonart auch entweder ohne, oder mit einigen geringen Veränderungen, wodurch es nicht unkenntlich wird, brauchbar sei.

In Beethovens Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell Opus 29 ist der erste Theil nach dieser Form, indem das Thema mit der Wiederholung

18 Takte beträgt, worauf noch 14 Takte in der Haupttonart verweilt, und alsdann in 10 Takten nach der Dominante der Mediante modulirt ist.

Hierauf folgt das zweite Thema in A-dur, welches am Schluß durch F-dur geht und in A-moll nach 4 Takten Aufenthalt in dieser Tonart, endet.

Mit dem Ende desselben erfolgt eine Passage von 12 Takten in A-moll, und auf diese ein Schlußsatz aus dem ersten Thema entnommen, von 20 Takten, welcher mit einer Einleitung von 2 Takten zum ersten Thema versehen ist.

In Opus 37 von Ferdinand Ries, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, finden wir diese Form zum zweiten Male, nur mit dem Unterschiede, daß nach dem Thema von 16 Takten nur noch 8 Takte in der Haupttonart verweilt und alsdann sogleich nach A-moll modulirt und längere Zeit in dieser Tonart verweilt wird, worauf nach einer Halb-Cadenz in der Dominante derselben das zweite Thema von 12 Takten in A-dur beginnt, auf welches eine Passage in A-moll erfolgt, die durch die nächstverwandten Tonarten geht, um mit einem öfter wiederholten Triller in dieser Tonart zu enden. Auf diesen folgt ein Schlußsatz von 2 Takten und eine Einleitung des ersten Themas von 8 Takten.

Allem Anscheine nach ist zu dieser Composition die vorhergehende als Muster genommen worden.

Außer diesen ist der erste Theil von der ersten Sonate in Opus 31 von Beethoven auch nach dieser Form, welchen ich, um nicht zu viel Raum einzunehmen, zu untersuchen und näher zu beleuchten überlasse.

Nach einer dritten Form ist die modulatorische Einrichtung des ersten Tonstücks einer Sonate, wenn der erste Theil desselben in der Obermediante, d. h. wenn das Tonstück in C-dur wäre, in E-moll oder E-dur endet.

Wenn dies Statt finden soll, so modulirt man ent-

weder nach dem Thema, oder in der zweiten Hälfte desselben nach der Dominante der Obermediante, d. h. wenn das Stück in C-dur wäre, nach H-dur, um darin mit einer Halb-Cadenz so lange zu verweilen, wie nothwendig ist, um das zweite Thema entweder mit oder ohne eine Einleitung herbei zu führen. Dieses, die Passage und der darauf folgende Schlußsatz, welche in der Obermediante erfolgen, können, wenn z. B. das Tonstück in C-dur wäre, in E-dur oder in E-moll sein, gleichviel; man kann auch bei dem einen oder andern die Tonart hart oder weich nehmen.

Diese Form finden wir in Opus 53 von Beethoven, indem er die erste Hälfte des Themas in der Dominante abschließt, und in der zweiten Hälfte desselben nach H-dur modulirt, um mit einer Einleitung das zweite Thema in E-dur zu beginnen, auf welches auch die Passage in dieser Tonart erfolgt, nach deren Ende aber der Schlußsatz so gestaltet ist, daß man A-moll als die Haupttonart, und E-dur als die Dominante vernimmt, weil damit das erste Thema in C-dur wieder eingeleitet wird.

Zum zweiten Male finden wir diese Form in dem großen Trio Opus 83 von Hummel für Klavier, Violine und Violoncell, nur mit dem Unterschiede, daß Hummel sich der leichtern Schreibart wegen einer enharmonischen Verwechselung bedient hat, und alles, was in Gis-dur erscheinen sollte, in As dur vorbringt.

So finden wir diese und jene Form noch in vielerlei Gestalten, welche aufzuzählen mehr Raum einnehmen würden, als für das Werk verstattet ist. Beethoven hat unter Andern in seinem großen Quartett in B-dur den ersten Theil des ersten Satzes statt in G-moll, in Ges dur geendet, und Ries statt E-dur oder E-moll, einmal Es-dur genommen.

Alle diese Ausnahmen können nicht als Regeln gel-

ten. Es ist daher, wenn auch Componisten den ersten Theil einer Sonate u. s. w. in dieser oder jener entfernt verwandten Tonart oder in der Unterdominante enden, nur als Ausnahme zu betrachten, aber nachzuahmen keineswegs zu empfehlen, weil man erst in dem Regelrechten eine Gewandheit und Sicherheit erreicht haben muß, bevor man sich der Ausnahmen bedient.

§. 3.

Vom zweiten Theil eines Tonstückes in der harten Tonart.

Der zweite Theil eines Tonstückes enthält die Ausführung desselben und geht so weit, bis es Zeit ist, entweder das Tonstück wieder von vorn oder mit dem zweiten Thema in der Haupttonart anzufangen. Er hat, wie der Erste, 3 besondere Formen oder modulatorische Einrichtungen, welche aber an sich noch wieder so verschiedenartig sein können, daß, Alles anzuführen, den Raum übersteigen würde.

Die erste Form ist die gewöhnlichste; nach derselben kann der zweite Theil entweder in der Dominante d. h. wenn das Tonstück in C-dur wäre, in G-dur, oder auch in einer nächstverwandten Tonart mit einer Melodie von 8 bis 20 Takten beginnen, welche aus dem ersten Theil entnommen oder auch ganz neu sein darf, aber genau auf das Vorhergehende passen muß. Auf diese Melodie folgt eine Modulation, welche durch 2 auch 3, mehr oder minder verwandte Tonarten gehen darf, zuletzt aber in der Dominante der Untermediante, d. h. wenn das Tonstück in C-dur wäre, in E-dur so enden muß, daß diese Tonart nur als Dominante von A-moll erscheint. Auf diese Modulation, welche auf das Mindeste 8, aber auf das

Meiste 32 Takte betragen darf, beginnt gewöhnlich nach einer Halbcadenz, in längeren Tonstücken entweder das erste oder zweite Thema, oder ein aus dem Coda entnommener, jedoch nur in seltenen Fällen fremder Satz von 8, höchstens 16 Takten in der Untermediante, d. h. wenn das Tonstück in C-dur wäre, in A-moll; derselbe endet auch in den meisten Fällen in dieser Tonart. Auf diesen Satz folgt eine Modulation durch beliebige verwandte oder fremde Tonarten, welche in der Oberdominante der Haupttonart enden, und entweder mit einem Orgelpunkt oder einer besonderen, aus dem ersten Thema des Tonstückes entnommenen Einleitung den ersten Anfang desselben herbeiführen muß. Diese Modulation kann aber auch in der Untermediante enden, wie man es mitunter in älteren Tonstücken findet, und hierauf das Stück wieder ohne Einleitung von vorn anfangen.

In Mozart's bekannten ersten Symphonie ist der zweite Theil nach dieser Form, nur beginnt nach 14 Takten gleich der Satz in der Untermediante, welcher später durch mehrere Tonarten modulirt, und mit einem Orgelpunkt auf der Dominante der Haupttonart den ersten Anfang wieder herbeiführt. Der ganze Mittelsatz beträgt 66 Takte. Deutlicher wird diese Form in Mozart's sehr bekannten vierhändigen großen Sonate in C-dur (Cahier VIII. S. 44 und 45), deren erster Theil streng nach der ersten Form bearbeitet ist; der zweite Theil derselben beginnt mit einem fremden Thema, welches in beiden Parthieen erscheint, und nach 18 Takten von G-moll aus durch D-moll bis zum sechsundzwanzigsten Takte in die Untermediante modulirt, in welcher jedoch nur ein kurzer Satz von 4 Takten ist, mit dessen Wiederholung in der zweiten Parthie aus den Figuren desselben die Modulation durch D- und C-moll nach der Dominante der Haupttonart geht, auf welcher mittelst eines Orgelpunktes der Anfang des ersten Thema's nach 52 Takten, welche der ganze Mittelsatz enthält, wie-

der herbeigeführt wird. In sehr vielen Fällen werden die Tonarten, in welchen man in längern Tonstücken länger verweilt, bei kürzeren Tonstücken nur angedeutet, d. h. im Durchgange auf solche Weise berührt, daß sie das Gehör nur vernimmt, wie z. B. in Sonate 1 und 3 (Cahier I.) von Mozart.

In der Ersteren endet das Thema, womit der zweite Theil beginnt, nicht völlig, sondern modulirt vom achten bis zum dreizehnten Takte nach A-moll, bis zum funfzehnten nach F-dur, bis zum achtzehnten nach C-moll und bis zum einundzwanzigsten nach der Oberdominante der Haupttonart, auf welcher im dreißigsten Takte der Anfang des ersten Themas wieder herbeigeführt wird.

In der Letzteren endet dasselbe völlig in C-dur, worin es anfängt, worauf mit dem sechzehnten Takte die Modulation beginnt, und von C-moll aus durch D- und G-moll nach der Oberdominante der Untermediante geht, auf welcher vom dreißigsten bis zum dreiunddreißigsten Takte eine Halb-Cadenz Statt findet, nach welcher bis zum vierzigsten Takte die Modulation nach der Dominante der Haupttonart sich hinwendet, damit das Stück wieder von vorn anfangen kann.

In einer anderen Sonate von Mozart, welche in Cahier VI. S. 65 anfängt, ist der zweite Theil, welcher 40 Takte bis zum wiederkehrenden Anfange des Stücks beträgt, ganz eben so, wie in Sonate 3 des ersten Heftes, indem in beiden Sonaten die Modulation durch genannte Tonarten mit den Figuren der Passage aus dem zweiten Thema des ersten Theils unternommen und bis zu Ende fortgesetzt werden.

In Sonate 5 des ersten Heftes S. 54 ist derselbe Fall, nur mit dem Unterschiede, daß der zweite Theil gleich mit der Modulation in A-moll anfängt, welche durch verwandte Tonarten mit dem neunten Takte in die Untermediante geht, von wo aus mit einem andern Ge-

danken der Satz wieder durch nächstverwandte Tonarten in die Dominante der Haupttonart bis zum neunzehnten Takte sich wendet, um mit einer Einleitung von 2 Takten den ersten Anfang des Stückes herbeizuführen.

Um kurz zu sein, haben viele Componisten nicht erst mit einem Thema, sondern gleich mit einer Modulation den zweiten Theil angefangen und oft mit der ersten Hälfte beendet, indem sie in der Untermediante weder Thema noch Passage vorbrachten, sondern gleich nach der Halb-Cadenz auf der Dominante derselben, nach welcher es gewöhnlich erfolgt, wieder den ersten Anfang auf diese oder jene Weise herbeigeführt. Indeß finden wir in den Quartetten und Symphonieen von Haydn, Mozart und Beethoven auch noch sehr viel Mittelsätze, in welchen Alles, wie nach der ersten Form hier angegeben wurde, vorhanden ist, die aber aufzuzählen und zu beleuchten so viel Raum einnehmen würden, wie für dieses ganze Werk nicht gestattet ist.

Nach einer zweiten Form beginnt gewöhnlich der zweite Theil oder Mittelsatz gleich mit einer Modulation durch verwandte oder fremde Tonarten, wodurch entweder der Anfang des ersten oder zweiten Themas in der Unterdominante, d. h. wenn das Tonstück in C-dur wäre, in F-dur herbeigeführt wird. Wenn das Eine oder Andere entweder zum Theil oder ganz vorgebracht worden ist, so müssen in einem wie in dem andern Falle eine Modulation durch verwandte Tonarten nach der Oberdominante der Haupttonart erfolgen, auf welcher mittelst eines Orgelpunktes entweder der Anfang des Stückes oder des zweiten Themas eingeleitet wird. Die eine und andere Modulation kann zwar mit beliebigen melodischen Figuren unternommen werden, besser ist es aber, wenn man dieselben entweder aus einem Thema oder aus einer Passage dazu anwendet. Die Länge der einen oder andern Modulation kann 8, 16 bis 32 Takte betragen, und der

ganze Mittelsatz nach dieser Form, welche auch den Tonstücken einer weichen Tonart angehört, 40 bis 80 Takte.

Als Beispiel haben wir die Ouverture aus Don Juan, in welcher der Mittelsatz vom Allegro mit dem zweiten Thema beginnt, und vom achten bis zum zwölften Takte zwar nach der Untermediante geht, als ob die erste Form angewendet werden sollte, statt aber in dieser Tonart anzufangen, beginnt im dreizehnten Takte ein Canon in der Dominante von E-moll, welcher durch die Dominante von A-, D- und G-dur geht, in welcher letzteren Tonart das erste Thema erscheint, dessen zweite Hälfte aber in Moll beginnt, weil damit die folgende Modulation eingeleitet ist, welche mit dem zweiten Thema unternommen wird, und von B-dur aus durch G-moll und D-moll nach der Oberdominante der Haupttonart geht, auf welcher mittelst eines Orgelpunktes der wiederkehrende Anfang des Allegro's herbeigeführt wird. Die erste Modulation bis in die Unterdominante beträgt 20 Takte, das Thema darin 16 Takte, die darauf folgende Modulation 36, und der ganze Mittelsatz 72 Takte.

Ferner haben wir Mozart's sechste Symphonie (in Es-dur), deren erster Theil nach der ersten, und zweiter nach der zweiten Form abgefaßt ist. Nach einer Modulation erfolgt in der Unterdominante das zweite Thema, worauf die folgende Modulation sich zwar nach der Untermediante auf solche Weise wendet, daß es scheint, als ob die erste Form mit der zweiten verbunden werden sollte, aber es beginnt in derselben nur ein Satz, nach welchem der wiederkehrende Anfang des Tonstücks mit einer kurzen Einleitung herbeigeführt wird.

Eine dritte Form, nach welcher der zweite Theil oder Mittelsatz eines Tonstückes bearbeitet wird, ist weniger von der ersten unterschieden; denn die erste Modulation, welche entweder nach einem fremden Thema oder dem Schluß des ersten Theils gleich unmittelbar, entweder in

derselben oder jeder beliebigen nächstverwandten Tonart beginnen kann, muß so lange fortgesetzt werden, bis man auf eine schickliche Weise dieselbe, statt nach der Dominante der Untermediante, nach der Dominante der Obermediante, d. h. wenn das Stück in C-dur wäre, nach H-dur wenden kann, um in der Obermediante d. h. in E-moll oder E-dur irgend ein im Stücke vorhandenes Thema vorzubringen und abzuschließen.

Mit dem Schluß desselben muß eine Passage beginnen, welche entweder durch verwandte oder beliebige fremde Tonarten so lange fortgesetzt wird, bis man entweder wieder nach der Obermediante zurück, oder nach der Oberdominante der Haupttonart kommt, um im ersten Falle von der Obermediante aus, und im zweiten von der Oberdominante aus den Anfang des Stückes auf eine schickliche Weise einzuleiten.

Nach dieser Form ist der Mittelsatz in der Ouverture aus der Zauberflöte. Derselbe beginnt nach 3 gehaltenen Accorden in B-moll mit dem Führer, welcher 2 Mal erfolgt, worauf mit dem fünften und sechsten Takte die Modulation nach C-moll geht, in welcher Tonart der Führer wieder 2 Mal erscheint.

Im eilften Takte erscheint der Führer hierauf in Es-, und im dreizehnten Takte in G-moll, um in dieser Tonart den Canon, welcher Fig. 1 Tab. 109 aufgenommen ist, vorzubringen.

Auf diesen wird nach einer Pause mittelst der Oberdominanten-Harmonie von C-moll, F-moll, B-dur und Es-dur der wiederkehrende Anfang eingeleitet, welcher als Engführung erscheint.

Ferner finden wir in Symphonie 1 von Beethoven den Mittelsatz des ersten Allegro's nach einer dritten Form, nur mit dem Unterschiede, daß derselbe statt nach der Dominante von E-moll, nach der Dominante von Es-dur modulirt, um nach einem halben Tonschluß im

sechsundbreißigsten Takte das erste Thema in dieser Tonart zu beginnen, welches mit kleinen Zwischensätzen bis zum wiederkehrenden Anfange durchgeführt ist.

Anmerkung. Der zweite Theil oder Mittelsatz wird in den meisten Fällen nach der ersten, zweiten oder dritten Form abgefaßt, und nur selten nach einer solchen Art, in welcher nicht eine der 3 Formen zum Grunde liegen oder besonders herauszufinden sein sollte.

Im letzteren Falle dürfte es auch nur unter diejenigen Ausnahmen gehören, über welche keine Regeln festgestellt werden können; da aber die modulatorische Einrichtung des zweiten Theils von der des ersten größtentheils abhängt, so bemerke ich, daß, wenn der erste Theil eines Tonstücks nach der ersten Art abgefaßt worden ist, der zweite nach jeder beliebigen der 3 Arten abgefaßt werden kann.

Ist aber der erste Theil nach einer zweiten Art, so kann der zweite Theil nur nach einer zweiten oder dritten Art sein, aber nach einer ersten nicht, weil der zu lange Aufenthalt in der Untermediante in dem einen und andern Theile die Haupttonart aus dem Gehör verdrängen würde.

Aus eben demselben Grunde kann, wenn der erste Theil nach einer dritten Art ist, der zweite nicht auch nach einer dritten Art bearbeitet werden, weil in dem einen und andern Theile die wichtigsten Sätze in der Obermediante der Haupttonart erscheinen würden.

In kleineren Sonaten enthält der zweite Theil, weil er kurz sein muß, größtentheils nur entweder eine Modulation durch die nächstverwandten Tonarten, wie in Sonate 4 Opus 36 von Clementy, oder auch mitunter durch fremde Tonarten, wie in Sonate 5, welche am Schluß nach der Oberdominante sich wendet.

Anders verhält es sich in den Sonatinen von Müller Opus 18. In der ersten Sonatine ist der

zweite Theil fast nach einer dritten Form bearbeitet, und in der dritten nach der ersten Form in möglicher Kürze.

Sonst besteht derselbe auch mitunter nur aus einem Dominantensatz, wie in Sonate 1 und 3 von Clementy, oder einem Cupplett, von welchem bei'm Rondo die Rede sein wird.

§. 4.

Vom dritten Theil eines Tonstückes in der harten Tonart.

Der dritte Theil eines Tonstückes hat nur eine Form, welche jedoch unter Umständen kleine Abänderungen leidet. Er beginnt in den meisten Fällen mit dem wiederkehrenden Anfange des ersten Themas in der Haupttonart, welches, wenn es darin abschließt, wie im ersten Theil vorgebracht werden muß. Erlaubt man sich Veränderungen oder neue Zwischensätze einzuschieben, so muß durch diese das Thema nicht unkenntlich gemacht werden.

Man geht nach denselben entweder mit dem hierauf folgenden Nachsatz, oder, wenn das Thema lang ist, mit dessen zweiten Hälfte nur nach der Oberdominante der Haupttonart mittelst einer Modulation, in welcher, wenn der erste Theil des Tonstückes nach der ersten oder dritten Art ist, die Unterdominante der Haupttonart vorzugsweise, wenn sie noch nicht da gewesen ist, vorkommen, aber auf eine solche Art berührt werden muß, daß sie die Haupttonart nicht verdrängt.

Wenn aber der zweite Theil nach einer zweiten Art abgefaßt, und in der Unterdominante irgend ein Thema vorgekommen ist, so geht man entweder den geraden Weg, oder durch mehr oder minder verwandte Tonarten nach der Oberdominante der Haupttonart, und endet in derse-

ben eben so, wie in der Dominante derjenigen Tonart, in welcher im ersten Theil des Tonstückes das zweite Thema vorkommt.

Dieses, mit Inbegriff alles Dessen, was noch im ersten Theile bis zum Schluß desselben vorkommt, muß nach dieser Modulation in der Haupttonart erfolgen, und wenn es im ersten Theile in einer weichen Tonart war, entweder jetzt völlig in einer harten und zwar in der Haupttonart sein, oder es muß der Art abgeändert werden, daß es für diese brauchbar und in derselben nicht unkenntlich wird.

Wenn besondere Umstände eine solche Abänderung nicht gestatten, so darf das zweite Thema und auch die hierauf folgende Passage statt in einer harten, in einer weichen Tonart sein, letztere muß aber entweder so gewendet oder abgeändert werden, daß sie in der harten Tonart endet, damit der hierauf folgende Schlußsatz, welcher unter keiner Bedingung in einer weichen Tonart sein darf, erfolgen kann.

Wenn Alles, was vom ersten Theil des Tonstückes im dritten Theile desselben in der Haupttonart vorkommen soll, beendet ist, so schließt man entweder das Tonstück damit, oder man macht hierauf, um das Stück glänzender und befriedigender zu schließen, noch einen besondern Schlußsatz, in welchem das erste und zweite Thema bruchstückweise entweder aufeinander folgend, oder gleichzeitig in den verschiedenen Stimmen nach Art eines Contrapunktes in der Octave erscheint.

Wenn der zweite Theil oder Mittelsatz des Tonstükkes nach einer zweiten Art abgefaßt, und das erste Thema, welches in der Unterdominante erscheint, auf diese oder jene Weise durchgeführt und bearbeitet worden ist, so kann der dritte Theil gleich mit dem zweiten Thema in der Haupttonart beginnen, und der Anfang des Tonstückes in der Haupttonart, mit Inbegriff der Modulation nach der Dominante derselben, weggelassen werden.

In der Ouverture aus der Zauberflöte beginnt der dritte Theil, wie schon erwähnt wurde, mit einer Engführung, auf welche der Canon in der unteren Quinte Fig. 2 Tab. 111, und der Contrapunkt in der Octave Fig. 6 Tab. 110 erfolgt.

Nach diesem geht die Modulation durch die Oberdominante und Haupttonart nach der Unterdominante, von wo aus aber gleich wieder nach der Oberdominante der Haupttonart modulirt wird, weil in derselben Alles, wie im ersten Theil in der Dominante, nur mit einer geringen Veränderung, nebst einem besonderen Schlußsatz erfolgt.

Eben so verhält es sich in Symphonie 1 von Beethoven, in welcher mit dem Thema durch die Unterdominante nach der Oberdominante modulirt wird, worauf Alles in der Haupttonart wie im ersten Theil, nur noch nebst einem besonderen Schlußsatze erfolgt, mit welchem das Tonstück endet.

Wenn aber das Thema oder der Nachsatz desselben in der Dominante endet, so haben gute Tonsetzer dasselbe im dritten wie im ersten Theil, und nur selten mit Veränderungen vorgebracht, aber mit dem hierauf folgenden Nachsatz oder dem zweiten Thema in der Haupttonart begonnen; z. B. in der Ouverture aus Don Juan beginnt nach dem Thema im dritten Theile der Nachsatz in D-dur, welcher im ersten in A-dur anfängt. Auf diesen folgt das zweite Thema und alles andere in der Haupttonart, so weit es die Umstände gestatten.

In Sonate 3 Opus 2 von Beethoven erfolgt das Thema im dritten wie im ersten Theile, nur mit dem Unterschiede, daß nach 8 Takten ein Zwischensatz eingeschoben ist, welcher durch die Unterdominante wieder nach der Haupttonart geht, um in der Dominante derselben, wie im ersten Theile, zu enden. Hierauf folgt der zweite Nachsatz, das zweite Thema, und alles andere in der Haupttonart, endet aber zuletzt mit einem Trugschluß in

As-dur, auf welchen eine Phantasie nach Art einer Cadenz der erste Anfang des Stücks, nebst einem besonderen Schlußsatz erfolgt, an welchen die letzten Takte des ersten Theils gereiht sind, damit der dritte wie der erste Theil ende.

Wenn das Thema keinen zweiten Nachsatz hat, und in der Dominante endet, so kann auch das zweite Thema im dritten Theile hierauf unmittelbar in der Haupttonart nebst allen andern, was noch im ersten Theile vorkommt, erfolgen, wie in Sonate 5 des ersten Heftes von Mozart.

Auf die eine oder andere hier angegebene Art wird in den meisten Fällen der dritte Theil bearbeitet, außer bei kleinen Tonstücken, in welchen der Kürze wegen entweder durch die Unterdominante in die Haupttonart eingeleitet wird, um das Stück darin zu enden, wie in Sonate 1 und 3 Opus 18 von Müller, oder der Gang durch die Unterdominante weggelassen, wie in sämmtlichen Sonaten Opus 36 von Clementy.

Was noch insbesondere die Bearbeitung der einzelnen Themas betrifft, so kann das zweite auf irgend eine Art bearbeitet sein, wie es in §. 1 angegeben wurde; es kann aber von beiden Themas das eine oder andere mehr oder minder mit contrapunktischen oder canonischen Sätzen so bearbeitet werden, daß es entweder mehr oder minder, gleich oder verschiedenartig, und auch mitunter in Form einer Fuge erscheint.

Die Passage erscheint in den meisten Fällen unter diesen Umständen als eine weitere Ausdehnung des Themas, und muß mit demselben genau zusammenhängen, auch selbst dann, wenn sie mit noch so verschiedenartigen bunten Notenfiguren versehen wäre.

Auch darf der Schlußsatz, womit der Theil oder das Tonstück endet, in gearbeiteten Tonstücken nicht von der Art sein, daß er den Eindruck der vorhergehenden Sätze verlöscht, sondern er muß vielmehr denselben steigern und

nur auf eine Art herbeigeführt und bearbeitet werden, wie ihn das Gehör erwartet und verlangt.

Auf diese Art finden wir es in den meisten gearbeiteten Tonstücken guter Meister, und anders nur dann, wenn die Componisten entweder nicht arbeiten wollten oder konnten.

Drittes Kapitel.

Von der Form und Bearbeitung eines Tonstückes in der weichen Tonart.

§. 1.

Modulatorische Einrichtung und Bearbeitung des ersten Theils.

Der erste Theil eines Tonstückes in der weichen Tonart hat nur 2 Formen, denn er darf nicht wie der eines Tonstückes in der harten Tonart in der Oberdominante, Unter- oder Obermediante enden, sondern nur in der Obermediante oder Oberdominante derjenigen Tonart, in welcher das Tonstück ist.

Nach der ersten Form ist oder wird derselbe bearbeitet, wenn er in der Obermediante endet.

Man geht demzufolge, wenn das Thema in der Haupttonart abschließen soll, nach dem Abschluß, oder wenn es aus 2 längern Perioden besteht, von welchen die erste in der Dominante endet, in der zweiten Periode theils durch mehr oder minder verwandte, theils durch

fremde Tonarten nach der Oberdominante der Obermediante, und verweilt entweder mit einem Orgelpunkt oder einer Halb-Cadenz so lange, bis es Zeit ist, ein zweites Thema in der Obermediante anzufangen.

Wäre das Tonstück in A-moll, so geht man entweder auf kürzerem oder längerem Wege nach G-dur, und läßt diese Tonart nur als Dominante von C erscheinen. Das zweite Thema, welches mit oder ohne besondere Einleitung erfolgen darf, und die darauf folgende Passage kann beliebig in der Tonart, welche Obermediante ist, hart oder weich, d. h. in C-dur oder moll sein, aber der Schlußsatz nur in C-dur, damit der Anfang des Tonstückes in A-moll hierauf passe.

In Sonate I Opus 10 von Beethoven endet das Thema im dreißigsten Takte in der Haupttonart, worauf im zweiunddreißigsten Takte ein neuer Satz beginnt, welcher nach der Dominante der Mediante geht, und vom achtundvierzigsten Takte an mit einem Orgelpunkt das zweite Thema herbeiführt, welches im sechsundfunfzigsten Takte anfängt und mit der Passage so verwebt ist, daß beides als ein Ganzes erscheint, worauf mit dem Schlußsatz im einhundertundfünften Takte der Theil endet.

Anders verhält es sich in Opus 13, in welchem das Thema im fünfundzwanzigsten Takte mit einem halben Tonschluß in der Dominante endet, worauf mit den Figuren desselben die Modulation in symetrischen Progressionen nach der Dominante der Obermediante Statt findet, auf welchen nach einem geringen Verweilen das zweite Thema in Es-moll beginnt, welches aber in Es-dur im neunundsiebenzigsten Takte endet. Auf dieses folgt eine Passage von 12 Takten, welche wiederholt wird, und ein Schlußsatz von 8 Takten, nach welchem eine Einleitung aus dem ersten Thema wieder den ersten Anfang des Tonstückes herbeiführt.

In Mozart's großer Sonate in G-moll Cahier 6 S. 8

welche noch mit einer Phantasie in mehreren Verlagshandlungen erschienen ist, endet das Thema im neunzehnten Takte in der Haupttonart, worauf mit einem Zwischensatz von 4 Takten ein neuer Gedanke herbeigeführt wird, welcher im dreiundzwanzigsten Takte anfängt und in der Dominante endet. Auf diesen erfolgt im sechsunddreißigsten Takte das zweite Thema, welches mit der Passage verwebt ist, und im neunundfunfzigsten Takte endet, mit welchem der Schlußsatz beginnt, worauf vom einundsiebenzigsten Takte an mit dem ersten Thema in 5 Takten der Anfang wieder herbeigeführt wird.

Auf ähnliche Weise verhält es sich in der vierten Symphonie von Beethoven, nur mit dem Unterschiede, daß nach dem Schluß des Themas noch einige Takte in der Haupttonart verweilt, aber alsdann nur mittelst eines Accordes nach der Oberdominante der Obermediante moduliert wird, worauf in der Obermediante nur noch ein zweites Thema und ein Schlußsatz erfolgt.

In Sonate 6 Cahier I. S. 71 von Mozart erfolgt mit der zweiten Hälfte des Themas durch verwandte Tonarten die Modulation nach G dur, welche Tonart als Dominante von C-moll erscheint und mit einem halben Tonschluß endet; auf dieses in Form einer Passage alles Andere in C-dur.

Bei kürzeren Sonaten ist es besonders in der weichen Tonart üblich, in der zweiten Hälfte das Thema nach der Dominante derjenigen Tonart zu wenden, in welcher der erste Theil enden soll. So ist z. B. Sonate 1 Opus 2 von Beethoven in der zweiten Hälfte des Themas, welche im neunten Takte nach einer Fermate beginnt, die Modulation der Art gewendet, und mit dem zweiten Thema, welches im zwanzigsten Takte beginnt und mit der Passage als ein Ganzes erscheint, so genau verbunden worden, daß das ganze Tongewebe, welches im einundvierzigsten Takte endet, worauf nur noch ein Schlußsatz

von 8 Takten erfolgt, für etwas Unzertrennliches betrachtet werden muß.

Auf ähnliche Weise verhält es sich in Sonate 1 Opus 49 von Beethoven, in welcher schon im vierzehnten Takte das zweite Thema in der Obermediante beginnt, mit welchem die Passage und der Schlußsatz so genau verwebt ist, daß der erste Theil von 33 Takten als ein Ganzes erscheint.

Wenn der erste Theil nach einer zweiten Form bearbeitet werden soll, so modulirt man, wenn das Thema in der Haupttonart abschließt, nach dem Schluß desselben oder in dessen zweiten Hälfte auf kürzeren oder längeren Wegen nach der Dominante der Dominante, d. h. wenn das Stück in A-moll wäre, nach H-dur.

Diese Tonart muß jedoch, wie schon erwähnt wurde, hier besonders als Dominante von E-moll erscheinen, damit alles andere, noch zum ersten Theil gehörige, in der Dominante, welche nun als Haupttonart erscheint, erfolgen kann.

Das zweite Thema, die Passage und der Schlußsatz, worin das noch zum ersten Theil gehörige besteht, kann beliebig, wenn das Tonstück in A-moll wäre, entweder in E-dur oder E-moll sein. Es ist auch gleichviel, welches von allen diesen in einer harten oder weichen Tonart ist, weil der erste Theil, wenn das Tonstück in A-moll ist, eben so gut in E-dur als auch in E-moll schließen kann, nur muß im letzteren Falle, wenn es Umstände nothwendig machen, durch eine Einleitung der Anfang wieder herbeigeführt werden, welche im ersteren Falle sein und auch nicht sein kann.

Die zweite Form des ersten Theils eines Tonstückes in der weichen Tonart ist gerade wie die erste eines ersten Theils in der harten Tonart, nur mit dem Unterschiede, daß hier die Haupttonart weich sein muß, und in der Dominante hart und weich sein kann, indem bei der

harten Tonart die Dominante, wenn sie als Haupttonart erscheint, nur hart, aber ausnahmsweise auch weich sein kann, wenn besondere Umstände es nothwendig machen. Beispiele von Tonstücken, in welchen der erste Theil nach einer zweiten Form bearbeitet ist, sind seltener als in der ersten Form. In dem Finale aus der bekannten Sonate in Cis-moll Opus 27 von Beethoven endet das erste Thema im vierzehnten Takte in der Dominante der Haupttonart, und hebt im funfzehnten wieder auf's Neue an, führt aber alsbald das zweite herbei, welches im einundzwanzigsten Takte in der Dominante Gis-moll beginnt. Dasselbe ist mit der Passage verwebt, auf welche nur noch ein Schlußsatz in dieser Tonart erfolgt, der den Anfang wieder herbeiführt.

In der zweiten Sonate Opus 31 in D-moll von Beethoven ist der erste Theil, welcher in A-moll endet, auch nach dieser zweiten Form. Andere Tonstücke, in welchen das zweite Thema und alles weitere in Dur erscheint und endet, sind mir augenblicklich nicht gegenwärtig. Man findet sie aber, wenn auch nur selten, von älteren und neueren Componisten, und wird sie leicht unterscheiden von denen, deren erster Theil in einer weichen Tonart endet.

§. 2.

Vom zweiten Theil oder Mittelsatz eines größeren Tonstückes in der weichen Tonart.

Der zweite Theil oder Mittelsatz enthält 2 besondere Formen oder modulatorische Einrichtungen, welche wir in klassischen Tonstücken vorfinden.

Er beginnt in den meisten Fällen nicht mit einem Thema, sondern mit einer Modulation, welche, wenn der

zweite Theil nach einer ersten Form bearbeitet werden soll, entweder auf kürzeren oder längeren Wegen durch beliebige verwandte oder fremde Tonarten entweder nach der Oberdominante der Unterdominante, d. h. wenn das Tonstück in A-moll wäre, nach A-dur, oder den geraden Weg nach der Unterdominante D-moll geht.

In dieser Tonart hebt man jedoch nur selten mit dem ersten, häufiger mit dem zweiten Thema, oder einem andern, aus dem Stück entnommenen Satze an, und verweilt damit 4 bis 8 Takte oder nur so lange, als es nothwendig ist, diese Tonart ins Gehör zu bringen.

Mit dem Schluß desselben beginnt eine Modulation, welche durch beliebige verwandte oder fremde Tonarten ohne Unterbrechung so lange fortgesetzt werden muß, bis man in die Oberdominante der Haupttonart kommt, in welcher nur mit einer Halb-Cadenz geendet und der Anfang des Tonstückes wieder herbeigeführt werden darf.

Was noch die Länge betrifft, so macht man die Sätze so kurz als möglich, denn in den meisten Tonstücken beträgt der zweite Theil in dieser Form nur 20 bis 30 Takte, und wenn er lang ist, 50 bis 60. Wieviel man davon für den einen oder andern Satz anwenden kann, dürfte leicht zu ermitteln sein.

In Sonate 1 Opus 10 von Beethoven beginnt der zweite Theil in C-dur, und ein neuer Satz mit dem dreizehnten Takte in F-moll, welcher durch B-moll und Des-dur geht, von wo aus durch F-moll und C-moll nach der Oberdominante der Haupttonart gegangen wird, auf welche mittelst eines Orgelpunktes der Anfang des Stückes im dreiundsechzigsten Takte eingeleitet wird.

Auf ähnliche Weise verhält es sich in der erwähnten Sonate von Mozart in C-moll. Der zweite Theil derselben fängt in C-dur an, und mit dem fünften Takte der Satz in F-moll, mit welchem im ersten Theil das zweite Thema herbeigeführt wird. Mit dem neunten

Takte beginnt das erste Thema, mit welchem von F-moll aus durch G-moll nach der Oberdominante der Haupttonart modulirt wird, worauf ohne Einleitung mit dem fünfundzwanzigsten Takte das Stück nach einer Fermate wieder von vorn anfängt.

Der zweite Theil in Sonate 1 Opus 2 von Beethoven beginnt in der Tonart, worin der erste endet, und hierauf im siebenten Takte in der Unterdominante B moll das zweite Thema, welches im funfzehnten Takte in C-moll wieder anhebt, aber durch B-moll, As-dur und andere Tonarten nach der Oberdominante der Haupttonart geht. Auf dieser ist ein Orgelpunkt, nach welchem der Anfang des Tonstückes im dreiundfunfzigsten Takte wieder eingeleitet wird.

Nach einer zweiten Form wird der zweite Theil eines Tonstückes in der weichen Tonart bearbeitet, gerade so wie in der harten Tonart nach der ersten, nur mit dem Unterschiede, daß, da in der weichen Tonart die Untermediante nur eine kleine Sexte höher und eine harte Tonart ist, welche in der harten Tonart eine große Sexte höher und eine weiche Tonart ist, so muß entweder nach dem ersten Theil oder einem besonderen Thema die Modulation nach der Dominante der Untermediante geführt werden, weil in der Untermediante entweder ein fremdes oder aus dem Stück entnommenes Thema erscheinen muß, nach welchem die Modulation entweder durch fremde oder verwandte Tonarten so lange fortgesetzt wird, bis man in die Dominante der Haupttonart kommt, um das Stück entweder mit oder ohne Einleitung wieder von vorn anfangen zu können.

Um hierüber verständlich zu werden, sage ich, wenn die Haupttonart C-moll ist, daß die Modulation im zweiten Theil nach Es-dur gehen, und in As-dur ein Thema erfolgen muß, nach welchem die Modulation auf einem oder dem anderen Wege nach G-dur geht, um den An-

fang des Stückes in C-moll wieder herbeizuführen. So ist die zweite Form eines Mittelsatzes ursprünglich, welche von guten Tonsetzern nicht nur in den Tonstücken einer weichen, sondern auch einer harten Tonart angewendet wurde.

In Sonate 1 Opus 49 in G-moll von Beethoven beginnt der zweite Theil in B-dur und nach 4 Takten ein neuer Gedanke in Es-dur, auf welchen der Schlußsatz aus dem ersten Theil in dieser Tonart erfolgt, mit welchem durch die Unterdominante und Tonica nach der Oberdominante modulirt und der Anfang des Stückes eingeleitet wird.

In einem Tonstücke in G-dur Sonate 1 Opus 14 von Beethoven finden wir dieselbe Form.

Der zweite Theil derselben beginnt in G-moll, und im neunten Takte das zweite Thema in B-dur, mit welchem nach As dur modulirt wird.

Es beginnt im sechzehnten Takte in dieser Tonart ein neuer Satz, in welchem das erste Thema in der Baßstimme ausgeführt, durch G- und F-moll nach der Dominante von Es-dur modulirt wird, in welcher Tonart im zweiunddreißigsten Takte dasselbe in der Oberstimme beginnt, womit durch C- und G-moll nach der Dominante der Haupttonart modulirt wird, auf welcher im vierzigsten Takte ein Orgelpunkt beginnt, mit welchem im achtundfunfzigsten Takte der Anfang des Stückes eingeleitet wird.

Auch sind gute Componisten in dem Mittelsatz ihrer Tonstücke aus der ersten in eine zweite, und aus der zweiten in eine erste Form übergegangen.

So geht z. B. Beethoven in seinem dritten Trio in C-moll Opus 1 aus der ersten in die zweite Form über, indem er den zweiten Theil in Es-moll mit dem ersten Thema beginnt, und mit verschiedenartigen Figuren durch beliebige Tonarten nach der Dominante von F-moll modulirt und eine längere Zeit verweilt, bis im achtund-

dreißigsten Takte in F-moll der Nachsatz vom Thema erscheint, welcher im sechsundvierzigsten Takte, wie es in der zweiten Form üblich ist, in As-dur auf's Neue anhebt, und bis in die Dominante der Haupttonart im sechzigsten Takte geht, auf welcher nach einem Orgelpunkte mit einer Einleitung im sechsundsiebenzigsten Takte das Stück wieder von vorn anfängt.

Mozart ist in seinem bekannten Quartett in G-moll aus der ersten in die zweite und aus der zweiten wieder in die erste Form übergegangen, indem er im zweiten Theile in den ersten 4 Takten nach C-moll geht.

Es erscheint in dieser Tonart ein Gedanke, welcher völlig abschließt, aber, wie es in der zweiten Form üblich ist, in Es-dur.

Nach 4 Takten geht Mozart aber wieder in die erste Form zurück, indem derselbe Gedanke in F-moll und hierauf in G-moll erscheint, und zuletzt nach D-moll geht, in welcher Tonart völlig im dreißigsten Takte abgeschlossen und mittelst einer Einleitung aus fremden und den Figuren des Themas der Anfang des Stückes im achtunddreißigsten Takte herbeigeführt wird.

In der sechsten Sonate des ersten Heftes beginnt Mozart den zweiten Theil nach einer zweiten Form mit einem Thema in C-dur, welches sich zuletzt scheinbar nach der Oberdominante der Untermediante wendet. Statt aber in der Untermediante mit einem neuen Thema oder Satze zu beginnen, wie die zweite Form es erfordern würde, ergreift Mozart im neunten Takte H-dur, und macht einen Orgelpunkt von 4 Takten in der Dominante von E-moll, A-moll und D-moll unmittelbar hinter einander, um die erste Form in umgekehrter Gestalt anzuwenden.

Hierauf wendet sich die Modulation durch die nächstverwandten Tonarten nach der Dominante der Haupttonart, welche im fünfundzwanzigsten Takte erscheint, worauf

nach einer Halb-Cadenz im dreißigsten Takte der Anfang eingeleitet wird.

Umgekehrt wird die erste Form, wenn die Tonarten, welche zuletzt erscheinen sollen, zuerst erscheinen.

In der Regel erscheint nach der ersten Form im zweiten Theile die Unterdominante zuerst, hierauf die Tonica und alsdann die Oberdominante, von wo aus, weil diese Tonarten weich und kurz berührt sein müssen, weiter, und zwar so lange modulirt wird, bis man in die Dominante der Haupttonart kommt.

Auf diese und auch oft auf eine sehr beliebige Art wird der zweite Theil eines Tonstückes in der weichen Tonart bearbeitet, von welchen ich nur noch den aus Sonate pathetique Opus 13 von Beethoven heraushebe.

Derselbe beginnt mit dem Anfang der Introduction in G-moll, und hierauf in E-moll mit einem Allegro, welches durch D-dur, durch die Dominante von F-dur, B-dur mittelst zwei verminderter Septimen-Accorde durch die Unterdominante nach der Oberdominante der Haupttonart, und zwar auf solche Weise geht, daß die erste Form ziemlich in umgekehrter Gestalt erscheint.

Alle diese verschiedenartigen Abänderungen, welche die eine oder die andere Form unter diesen oder jenen Umständen erleidet, hier anzuführen, würde mehr Raum einnehmen, als für das ganze Werk verstattet ist.

Ich habe daher vorgezogen, in den wichtigsten Beispielen so viel darzulegen, wie dem Componisten zu wissen nothwendig ist, wenn er sich an die eine oder andere Form streng halten oder davon abweichen will.

§. 3.

Vom dritten Theil eines Tonstückes in der weichen Tonart.

Mit dem dritten Theil, welcher in den meisten Fällen mit dem wiederkehrenden Anfange des Tonstückes in

der Haupttonart beginnt, würde es sich eben so verhalten, wie in der harten Tonart, wenn nicht oft, wie es der Fall zu sein pflegt, statt einer harten eine weiche Tonart, oder umgekehrt, genommen würde, und die Tonarten vermieden werden müßten, in welchen man im zweiten Theile des Tonstücks länger verweilt hat.

Ist daher der zweite Theil nach der ersten Form, so modulirt man mit dem Nachsatz oder der zweiten Hälfte des Themas durch die Untermediante nach der Dominante der Haupttonart, und ist der zweite Theil nach einer zweiten Form, so muß man in dieser Modulation durch die Unterdominante gehen, und wenn es sein kann, einige Takte darin verweilen.

Wenn der erste Theil des Tonstückes nach der ersten Form bearbeitet und das zweite Thema nebst allem andern noch zum ersten Theil gehörigen in der Obermediante in einer harten Tonart, d. h. wenn das Tonstück in A-moll wäre, in C-dur gewesen ist, so kann, da ein Tonstück in der weichen Tonart auch in derselben harten Tonart enden darf, entweder Alles oder das Eine und Andere vom zweiten Thema an in einer harten oder weichen Tonart sein.

Im ersten Falle bedarf es keiner besonderen Veränderungen, sondern nur einer Transposition, im zweiten Falle aber muß Alles, was vom zweiten Thema an in der weichen Tonart sein soll, der Art verändert werden, daß es für eine weiche Tonart passend und nicht unkenntlich wird.

Man kann allenfalls auch noch einige Takte fremde Notenfiguren einmischen, wenn dadurch die, in dem Thema oder der Passage vorhandenen Gedanken nicht verdrängt werden.

Ist der erste Theil nach einer zweiten Art bearbeitet, so nimmt man alles, vom zweiten Thema an, jetzt in der Haupttonart, wie es im ersten Theil in der Dominante war.

Es bedarf daher nur einer Transposition und der Veränderungen, die der Componist mit Absicht anbringen will.

Ist Alles, was im ersten Theil in einer weichen Tonart gewesen ist, nun in die Haupttonart gesetzt, so kann man damit entweder den letzten wie den ersten Theil enden, oder auch noch einen besonderen, der Sache angemessenen, kräftigen, mit Kunststücken der Tonsetzkunst versehenen Schluß machen.

Und ist Alles, was in der Dominante oder Mediante im ersten Theil in einer harten Tonart war, nun in der Haupttonart, statt in Moll, wie im ersten Theile, in Dur genommen worden, so kann man entweder den letzten Theil wie den ersten in Dur enden, oder mit dem letzten Satze in der Moll-Tonart, woraus das Stück ist, noch einen besonderen kräftigen Schlußsatz verbinden.

Man kann auch, wenn ein Tonstück zu lang werden sollte, den dritten Theil desselben gleich mit dem zweiten Thema in der Haupttonart, entweder in Moll oder in Dur beginnen, und alles Weitere erfolgen lassen, wie angegeben wurde.

In der zweiten Symphonie von Mozart ist der erste Theil nach der ersten, der zweite Theil nach der zweiten Form, vor dessen Ende im dreiundsechzigsten Takte jedoch der dritte Theil beginnt, welcher mit dem Gedanken nach dem Thema durch mehrere Tonarten modulirt und mit dem zweiundsechzigsten Takte in der Dominante endet, worauf das zweite Thema nebst allen Andern in der Haupttonart und zwar in G-moll erfolgt.

Auf ähnliche Weise verhält es sich mit dem bekannten Quartett von Mozart in G-moll, nur mit dem Unterschiede, daß auf einem geraden Wege nach der Dominante hin modulirt und der Satz vor dem zweiten Thema in der Haupttonart wiederholt wird, worauf eine Passage statt in derselben, in der untern Mediante, die aber in

der Haupttonart schließt, in welcher alles Andere wie im ersten Theil und noch ein besonderer Schlußsatz erfolgt.

In Beethoven's drittem Trio Opus 1 beginnt der dritte Theil wie gewöhnlich in der Haupttonart C-moll, und geht durch C- und Des-dur nach der Dominante der Haupttonart, worauf in der Haupttonart alles, wie im ersten Theil erfolgt, nur mit dem Unterschiede, daß noch zur Abwechselung, wie in Mozart's schon erwähntem Quartett ein Satz in der Untermediante ist, welcher sich aber am Schluß wieder nach der Haupttonart wendet.

In der sechsten Sonate des ersten Heftes von Mozart ist die Modulation nur durch nächstverwandte Tonarten nach der Dominante der Haupttonart, auf welcher die Halb-Cadenz wie im ersten Theile Statt findet, nach welcher alles in der Haupttonart erscheint, wie im ersten Theil in der Obermediante, nur mit Veränderung, welche nothwendig wird, wenn man Sätze für eine harte Tonart in eine weiche übertragen und für dieselbe brauchbar machen will.

In Opus 49 von Beethoven verhält es sich eben so, nur mit dem Unterschiede, daß bei diesem kurzen Tonstück das zweite Thema, welches nun in der Haupttonart beginnt, mit dem ersten so verbunden ist, daß es gleichsam als Fortsetzung desselben erscheint.

Nach dessen Beendung folgt aber statt des, im ersten Theil vorhandenen Schlußsatzes ein anderer, in welchem die Melodie anfänglich in einer Baßstimme, und zuletzt das Ende mit einem Orgelpunkte plagalisch ist.

In Beethoven's fünften Symphonie (C-moll) beginnt der dritte Theil im einhundertundachtzehnten Takte, in welchem nur kurzweg nach der Dominante modulirt wird, worauf alles vom zweiten Thema an, statt in C-moll in C-dur erfolgt, nach dessen Beendung aber noch ein sehr langer Schlußsatz daran gehängt ist, mit welchem das Tonstück völlig in C-moll endet.

Es ist, wie schon erwähnt wurde, der erste Theil in dem Finale der bekannten Cis-moll-Sonate (Opus 27) nach einer zweiten, und der zweite nach einer ersten Form. Im dritten Theil beginnt das zweite Thema gleich nach dem ersten, welches in der Dominante endet, in der Haupttonart, nach welchem alles Andere wie im ersten Theil erfolgt, nur mit dem Unterschiede, daß der Schlußsatz verlängert ist.

In Sonate 2 Opus 31 von Beethoven beginnt der zweite Theil nach einem Recitativ in Fis-moll, und modulirt mit dem ersten Thema, welches in der Baßstimme erscheint, durch G-dur, C-dur und D-moll nach der Oberdominante; auf dieser wird länger verweilt, und das erste Thema begonnen, welches überhaupt mit dem Dominanten-Accorde anfängt, und im dritten Theil noch mit einem Recitativ verwebt ist, auf dessen zweites Nachspiel das zweite Thema in der Haupttonart erfolgt, in welcher wieder die Dominantenharmonie vorherrschend ist, worauf alles Andere wie im ersten Theil der Haupttonart, nur mit einer kleinen Verlängerung des Schlußsatzes erfolgt.

In Sonate 1 Opus 10 von Beethoven geht die Modulation im dritten Theil nach der Dominante der Unterdominante, und endet mit demselben Orgelpunkte, mit welchem im ersten Theile das zweite Thema eingeleitet ist, welches hierauf in Es-dur beginnt, und sich nach der Haupttonart wendet, in welcher es noch einmal nebst allem Andern erfolgt.

In Sonate pathetique Opus 13 verhält es sich eben so, nur mit dem Unterschiede, daß das Thema in der zweiten Hälfte durch die Untermediante As-dur und Es- und F-moll nach der Oberdominante der Unterdominante geht, worauf das zweite Thema darin anfängt, aber in der Haupttonart endet, in welcher Passage nebst Schlußsatz ist, nach welchem der Anfang der Introduction und ein kurzer Schlußsatz erfolgt.

Diese Art zu setzen dürfte besonders anzuwenden sein, wenn der zweite Theil nach einer zweiten oder beliebigen Form bearbeitet würde, in welcher die Unterdominante der Haupttonart wenig oder gar nicht vorkommt.

Wenn der erste Theil nach einer ersten und der zweite nach einer zweiten Form bearbeitet ist, so findet oft Statt, daß man das zweite Thema, wenn es in einer weichen Tonart unbrauchbar sein sollte, statt in der Haupttonart, in der Untermediante entweder allein oder auch nebst der Passage vorbringt, zuletzt aber wieder nach der Haupttonart geht, um das Tonstück darin zu enden, wie Beethoven in seiner Ouverture zu Egmont in F-moll.

Tonstücke in der weichen Tonart, welche in derselben harten Tonart enden, sind seltener als solche, welche in derselben weichen Tonart enden, wahrscheinlich, weil es den guten Componisten charakterwidrig erscheint, in einer weichen Tonart anzufangen und in einer harten zu enden.

Auch bedarf es deren Nachweisung nicht, weil in den meisten Fällen alles im dritten wie im ersten Theile in einer harten Tonart ist, wie in Beethoven's erwähnten vierten Symphonie, welche eben so gut in einer harten als weichen Tonart enden könnte, wenn es der Componist für gut befunden hätte.

Um eine allgemeine Ansicht über die modulatorische Einrichtung eines Tonstückes zu geben, bemerke ich, daß außer der Haupttonart die Oberdominante, Untermediante und Obermediante diejenigen Tonstufen sind, welche im Laufe desselben als Tonarten betrachtet werden müssen, in welchen zwar lange und kurze, jedoch nur solche Sätze erscheinen dürfen, durch welche zwar die Haupttonart charakterisirt und festgestellt, aber nicht aus dem Gehör verdrängt werden muß.

Andere beliebige fremde Tonarten dagegen dürfen entweder nur im Durchgange, oder so kurz berührt wer-

den, daß sie weder die Haupttonart noch irgend eine verwandte verdrängen, und wenn man sich länger darin aufhält, nur einmal im Laufe des Tonstückes erscheinen.

Denn hört man sie öfter, so lauten sie dem Gehör zuwider, theils weil sie die Tonart, in welcher das Stück herummoduliren soll, verdrängen, theils weil man Lieblingsübergänge vernimmt, die manchem Componisten eigen sind, aber nicht immer für die Einrichtung eines Tonstückes passen.

Vor solchen Lieblingsübergängen und den zu häufigen Gebrauch der verminderten Septimen-, Quarten- oder andern Lieblings-Accorden muß man sich hüten, denn der Kenner findet sie heraus, und dem Nichtkenner gefallen sie nicht.

Auch hören Beide im Laufe eines Tonstückes lieber etwas Geregeltes, als wiederholte, alte verbrauchte Phrasen.

Auf diese Art werden Tonstücke in der weichen Tonart verfertigt, über deren besondere Bearbeitung an diesem und jenem Orte der Schluß des vorigen Kapitels noch nachzulesen ist.

Viertes Kapitel.

Vom Rundgesang und Rondeau.

§. 1.

Vom Rundgesang.

Der Rundgesang ist ein Gedicht in Doppelstrophen, deren erstere kleinere oder größere Hälfte in sich abgeschlossen erscheinen, und nicht nur der Anfang jeder hierauf

folgenden zweiten Hälfte, sondern auch das Ende der letzten Strophe sein muß.

Soll der Anfang und das Ende natürlich erscheinen, so muß sowohl durch den Text als auch durch die Musik derselbe wieder auf eine schickliche Weise herbeigeführt werden. Rousseau sagt hierüber: So oft eine im ersten Theil ausgedrückte Empfindung einen überlegten Gedanken veranlaßt, der im zweiten Theil sie verstärkt und unterstützt; wenn die Beschreibung eines Zustandes, die den ersten Theil ausmacht, eine im zweiten Theil vorkommende Vergleichung aufklärt; wenn ein Gedanke im ersten Theil Etwas in Versen geäußert, und im zweiten der Grund davon angegeben ist: so ist in allen diesen Fällen die Wiederholung natürlich, und es kann alsdann das Rondeau ein sehr angenehmes Gedicht sein.

Der Tonsetzer wählt nach dem Inhalt eine gerade oder ungerade Taktart, von geschwinder oder langsamer Bewegung für den ersten Theil der Strophen. Für den zweiten Theil macht er nach Beschaffenheit des Rondeau's entweder nur eine Melodie, welche aber als zweiter Theil oder Fortsetzung der ersten Strophe erscheinen, für alle übrigen passen und so eingerichtet sein muß, daß der Anfang der ersten Strophe nicht nur auf eine schickliche Weise herbeigeführt, sondern nothwendig wird; oder er macht, wenn es Umstände erfordern, für den zweiten Theil einer jeden Strophe eine neue Melodie in derselben Eigenschaft.

Wenn mehrere Melodieen nothwendig wären, so kann die Einein der Haupttonart, und die Andere in einer beliebigen verwandten harten oder weichen Tonart sein.

Unter allen Umständen muß nach jeder Melodie die der ersten Strophe passen, und Schlußsatz jeder Strophe sein.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist durch den Rundgesang das Rondeau in der Instrumentalmusik in mehrerlei Formen entstanden, von welchen wir nur noch jetzt die Neuere von der Aelteren absondern.

§. 2.

Aeltere Form eines Rondeau's.

Ein Rondeau nach der älteren Form beginnt entweder mit einer Melodie von 8 oder 16 Takten, welche in der Haupttonart mit oder ohne Nachsatz völlig endet, oder mit einem kleinen Tonstück von 2 Theilen, über dessen Einrichtung ich mich bereits im zweiten Abschnitt ausgesprochen habe.

Ist das Eine oder Andere in einer harten oder weichen Tonart, so kann in jeder beliebigen verwandten harten oder weichen Tonart entweder eine Melodie oder ein Tonstück folgen.

In beiden Fällen muß die erste Melodie, womit das Rondeau anfängt, entweder hierauf passen oder auf eine schickliche Weise eingeleitet werden, weil sie hierauf erfolgen und bis zum Schluß wiederholt werden muß.

Nach der Wiederholung der ersten Melodie folgt wieder ein neuer Theil oder ein neues Tonstück, und hierauf wieder die erste Melodie.

Auf diese Weise wird so lange fortgefahren, bis man entweder mit der dritten oder vierten Wiederholung der ersten Melodie das Tonstück endet, oder an dieselbe noch einen besonderen Schlußsatz macht, welcher mit Coda bezeichnet wird.

§. 3.

Einrichtung und Folge der einzelnen Theile eines Rondeau's.

Auf die erste Melodie des Rondeau's folgt gewöhnlich ein Theil, welcher durch beliebige verwandte und auch fremde Tonarten modulirt, bis die Melodie in der Haupttonart wieder erscheinen kann.

Da ein solcher Theil eine Länge von 16 bis 32 Takten haben und nicht mehr wegen seiner Einrichtung als zweiter Theil betrachtet werden kann, so nannten ihn die älteren Theoretiker Couplett, weil damit nur die Wiederholung des ersten Themas herbeigeführt und verbunden wird. Ist das Rondeau in der harten Tonart, so folgt gewöhnlich auf die Wiederholung des ersten Themas ein Minore, welches in einer nächstverwandten Tonart sein, und entweder nur aus einem solchen Couplett oder besonderen Tonstück bestehen darf.

Auf dieses folgt das erste Thema wieder, und nach demselben ein Majore, welches entweder in derselben oder einer nächstverwandten harten Tonart sein kann, und auch in einer Melodie oder einem Tonstück bestehen darf.

Hierauf erfolgt dann wieder das erste Thema, nach welchem entweder mit oder ohne einen besonderen Schlußsatz das Tonstück geendet werden kann.

Ist das Rondeau in der weichen Tonart, so folgt gewöhnlich nach dem ersten Couplett oder den ersten beiden Theilen ein Majore, entweder in derselben oder einer nächstverwandten harten Tonart. Auf dieses Majore, welches in den meisten Fällen ein besonderes Tonstück ist, folgt wieder das erste Thema, nach dessen Beendung entweder noch ein Majore oder Minore in einer verwandten Moll-Tonart, und auch beides folgen kann, wenn man nach jedem das erste Thema wiederholt, womit das Tonstück entweder mit oder ohne einen besonderen Schlußsatz enden muß.

Ein Rondeau in der älteren Form in der harten Tonart finden wir in dem zweiten Theil meiner Clavierschule S. 38, und in der weichen in Sonate 1 Cahier II. von Mozart, welches Letztere nach der Wiederholung des ersten Themas nur noch mit einem besonderen Schlußsatze endet.

§. 4.

Neuere Form eines Rondeau's in der harten Tonart.

Die neuere Form eines Rondeau's ist dadurch entstanden, daß man die einzelnen, zu einem ersten Tonstücke gehörigen Theile, wie sie der Reihe nach aufeinander folgen, anwendete, um damit eine Wiederholung des ersten Themas so oft herbeizuführen, als Theile in einem Tonstücke vorhanden sind. Die Form desselben ist daher von einem ersten Tonstück nur durch die öftere Wiederkehr und Einrichtung des Themas verschieden.

In dem ersten Tonstück erscheint das Thema nur in jedem Theile, und im Rondeau vor und nach demselben.

In einem ersten Tonstück darf das Thema nur einen Theil haben, und außer der Haupttonart in der Dominante enden, im Rondeau aber kann es ein auch zwei Theile haben, und nur in der Haupttonart entweder mit oder ohne Nachsatz enden.

Nach dem Thema beginnt man gewöhnlich in der Haupt-, und nur selten in einer verwandten Tonart mit einem neuen oder aus dem Thema entlehnten Satze, in welchem man entweder nach der Dominante der Dominante, oder auch nur nach der Dominante modulirt, d. h. in einem Tonstück in C-dur würde man entweder nach D-dur oder auch nur nach G-dur moduliren, in welcher Tonart ein zweites Thema und eine Passage nebst Schlußsatz erfolgt.

Das Thema und die Passage kann in längeren Tonstücken aufeinander folgend, in kürzeren aber nur als ein Ganzes erscheinen.

Der Schlußsatz muß, wenn er völlig endet, noch eine Einleitung haben, oder ohne zu enden, den ersten Anfang des Tonstückes herbeiführen.

Auf denselben muß das erste Thema, wenn es einen Theil hat, ganz, und wenn es 2 Theile hat, entweder ganz oder auch nur so weit wiederholt werden, wie nothwendig ist, dasselbe auf die erste Art in der Haupttonart zu schließen.

Auf die Wiederholung des Themas folgt ein Minore, welches entweder in derselben oder einer nächstverwandten weichen Tonart, d. h. in einem Tonstück in C-dur, C-moll, A-moll oder E-moll sein kann.

Dieses Minore ist entweder in Form eines kleinen Tonstückes, oder in einer anderen, einem Tonstück ähnlichen. Im ersten Falle enthält es gewöhnlich 2 Theile, und endet völlig in der Tonart, worin es anfängt.

Nach dem Ende desselben erfolgt entweder eine Modulation oder auch nur eine bloße Einleitung zum ersten Thema, welches wiederholt werden muß, aber auch unmittelbar, wenn es Umstände gestatten, auf den Schluß des Minore folgen darf.

Wenn im zweiten Falle das Minore nur in einer ähnlichen Form eines Tonstückes ist, so macht man einen Theil von 8, höchstens 16 Takten, welcher entweder in der Obermediante oder Oberdominante derjenigen weichen Tonart endet, in welcher das Minore ist.

Mit dem Schluß desselben folgt eine Passage, welche durch die nächstverwandten Tonarten nach der Dominante der Haupttonart des Minore moduliren und den Anfang desselben herbeiführen muß, welcher hierauf erfolgen, und in der Tonart, worin er ist, völlig abschließen muß.

Mit dem Abschluß desselben folgt eine Modulation durch beliebige Tonarten nach der Oberdominante derjenigen, in welcher das Rondo ist, dessen Anfang entweder mittelst eines Orgelpunktes oder einer anderen Einleitung herbeigeführt werden und erfolgen muß.

Sehr oft wird aber auch das Minore nicht wieder von vorn angefangen, sondern gleich nach dem ersten Theil

desselben eine längere Modulation gemacht, in welcher theils fremde, theils in dem Stück vorhandene Gedanken in beliebigen Tonarten erscheinen können.

Diese Modulation muß jedoch zuletzt mit denjenigen Figuren des ersten Themas, welche dem Gehör die faßlichsten sind, nach der Dominante der Haupttonart geführt werden, um mit denselben den ersten Anfang des Rondeau's einzuleiten.

Statt eines Minore wird aber auch oft ein besonderes Tonstück in der Unterdominante, d. h. wenn das Tonstück in C-dur wäre, in F-dur, gesetzt. Wenn das Tonstück nur einen Theil haben soll, so muß dieser in der Tonart enden, worin er anfängt, und soll es 2 Theile haben, so kann der erste von Beiden in jeder beliebigen verwandten Tonart enden, der zweite aber nur in der Haupttonart.

In einem wie in dem andern Falle muß mit dem Schluß desselben eine Modulation beginnen, welche durch beliebige Tonarten nach der Oberdominante der Haupttonart geht, damit von da aus der erste Anfang wieder herbeigeführt werden kann.

Wenn dieser erfolgt, und das Thema zum dritten Mal wiederholt worden ist, so geht man mit den Sätzen, welche zum ersten Mal nach demselben erscheinen, entweder durch die Unterdominante oder Untermediante und auch durch beliebige Tonarten nach der Oberdominante der Haupttonart, um das zweite Thema in der Haupttonart auf die Art herbeizuführen, wie es in der Dominante Statt fand. Nach demselben folgt die Passage, und auf diese entweder derselbe oder ein anderer Schlußsatz, mit welchem, wenn man will, das Tonstück völlig enden und auch noch einmal das erste Thema wieder herbeiführen kann, nach dessen Wiederholung aber alsdann das Tonstück noch mit einem besonderen Schlußsatz enden muß.

Wenn man den ersten Schlußsatz nach der Passage in der Haupttonart anwendet, so kann nach demselben das Thema wieder herbeigeführt werden, oder auch noch ein besonderer Schlußsatz erfolgen, womit das Tonstück endet.

Anmerkung. Viele Componisten haben vor der dritten Wiederholung das erste Thema mitunter entweder ganz oder auch nur bruchstückweise in einer fremden Tonart vorgebracht, und es von da aus in der Haupttonart herbeigeführt.

Diese Verfahrungsweise kann in keine Regel gebracht werden, weil, so sehr auch die neue Tonart überraschen mag, dieselbe nur immer unter gewissen Umständen sein kann und darf, aber keineswegs sein, sondern vermieden werden muß, wenn die neue Tonart störend einwirkt.

Auf diese hier angegebene Art haben gute Tonsetzer Rondeau's geschrieben, wenn sie beabsichtigten, alle einzelnen, zu denselben gehörigen Theile darin vorzubringen.

So hat z. B. Mozart in dem Rondeau seiner hier schon erwähnten vierhändigen Sonate in C-dur ein Thema von 2 Theilen. Nach demselben beginnt ein neuer Satz unisono, welcher sich nach der Dominante wendet, in welcher Tonart das zweite Thema und die mit demselben verwebte Passage erfolgt und schließt.

Auf diese folgt der Satz, mit welchem der zweite Theil des Themas endet, und führt die Wiederholung des ersten herbei.

Auf diese folgt ein Minore in A-moll, welches nur nach einer, einem Tonstück ähnlichen Form ist, denn mit dem Ende des ersten Theils in der Mediante beginnt eine Passage, welche den Anfang vom Minore wieder herbeiführt, welches nur mit Veränderungen wiederholt und in der Haupttonart beendet wird.

Mit dem Ende desselben beginnt eine Passage, in welcher durch einige Tonarten modulirt und das erste Thema herbeigeführt wird.

Nach dessen Wiederholung folgt noch einmal der Satz nach dem ersten Thema und geht durch die Untermediante und Unterdominante nach der Oberdominante der Haupttonart, in welcher das zweite Thema und die Passage ist, worauf der Satz in der Dominante herbeigeführt wird, welche das erste Thema einleitet, nach dessen Wiederholung das Tonstück mit einem aus demselben entlehnten Schlußsatz endet.

In dem Rondeau des erwähnten Quartett's in G-moll von Mozart, welches aber in G-dur ist, hat das Thema nur einen Theil und einen sehr langen Nachsatz, mit welchem es im dreiundvierzigsten Takte endet. Auf dieses folgt eine Melodie in der Haupttonart, und auf diese eine neue in der Dominante, die sich wieder nach der Dominante wendet, worauf in der Dominante ein zweites Thema, eine Passage und ein Schlußsatz erscheint, mit welchem das erste Thema wieder herbeigeführt wird, nach dessen gänzlicher Wiederholung in E-moll ein Minore beginnt, welches dem oben erwähnten sehr ähnlich ist. Auf dieses folgt aber nicht das erste Thema, sondern die Melodie, welche nach demselben beginnt, und sich durch G-moll nach der Dominante wendet, weil in der Haupttonart das zweite Thema, die Passage und der Schlußsatz erfolgt, mit welchem wieder das erste Thema herbeigeführt wird, worauf statt des Nachsatzes nur noch ein besonderer Schlußsatz ist, mit welchem das Tonstück endet.

In der vierten Sonate in B-dur Cahier I. Oeuvres de Mozart, hat das Rondeau nur einen Theil, aber einen Nachsatz, welcher nicht endet, sondern nach der Dominante der Dominante modulirt, damit in der Dominante das zweite Thema und die mit demselben verwebte Passage erscheinen kann, nach welcher nur noch mit einem Orgelpunkte das erste Thema herbeigeführt und mit dem Schlußsatz wiederholt wird, welcher jetzt in das Minore leitet.

Dasselbe beginnt in G-moll und endet mit einem Theile in der Dominante, worauf die Modulation nach Es-dur geht, in welcher Tonart mit einem neuen Gedanken länger verweilt, aber nicht abgeschlossen, sondern mit dem ersten Thema in C-moll begonnen wird, welches durch B-moll und Ges-dur wieder nach der Dominante der Haupttonart geht, um auf derselben mit dem früher erwähnten Orgelpunkte in veränderter Gestalt den ersten Anfang herbeizuführen.

Hierauf wendet sich der Nachsatz durch C-moll, B-dur und Es-dur nach der Oberdominante, damit das zweite Thema und die Passage nun in der Haupttonart erscheinen kann.

Auf diese folgt ein Satz, welcher mit einem Orgelpunkt beginnt und mit einer Fermate endet, und auf diesen eine Cadence nach Regeln, über welche ich mich an seinem Orte aussprechen werde. Mittelst derselben wird das erste Thema wieder herbeigeführt, worauf statt des Nachsatzes nur noch ein dem Stück angemessener Schlußsatz folgt.

Das Thema vom Rondeau in der B-dur-Sonate Opus 22 von Beethoven endet im achtzehnten Takte. Hierauf erfolgt ein neuer Satz, welcher sich nach der Dominante wendet, in welcher im zweiundzwanzigsten und dreiundzwanzigsten Takte des Stückes nach einer älteren Form zwar wieder deren Dominante angekündigt, aber nicht vorgebracht wird, denn es ist mit dieser Modulation im vierundzwanzigsten Takte des Tonstückes ein Schlußsatz in Verbindung, auf welchen nur noch eine kurze Passage und Einleitung zum ersten Thema erfolgt.

Nach der Wiederholung desselben beginnt mit dem Satze, welcher auf das erste Thema am Anfange erfolgt, ein Minore in B-moll, dessen erster Theil in F-moll, und zwar mit einem in Sechzehnteln bestehendem Schlußsatz, welcher in der höheren Octave wiederholt wird, endet.

Der zweite Theil beginnt in F-moll mit derselben Figur, welche contrapunktisch durchgeführt ist, und dem Schlußsatz, aus dem Minore in B-moll herbeiführt, mit welchem es endet.

Auf diesen erfolgt nur noch eine Einleitung und Wiederholung des ersten Themas, worauf im folgenden Satze der dritte und vierte Takt, welcher nach der Dominante führt, eine Quarte höher wiederholt wird, damit alles in der Haupttonart, wie früher in deren Dominante, erfolgen kann.

Die Passage nach dem Schlußsatz führt das erste Thema in der Unterdominante herbei, welches durch C-moll nach der Oberdominante geht, und mittelst einer Einleitung in der Haupttonart mit Veränderungen wieder erscheint, worauf das Stück mit einem besonderen Schlußsatz endet.

Auf das Thema vom Rondeau in der A-dur-Sonate Opus 2 von Beethoven folgt ein Satz, der zwar als Schlußsatz desselben erscheint, aber im sechsundzwanzigsten Takte das zweite Thema in der Dominante herbeiführt, welches mit der Passage verwebt ist, die sich zuletzt nach der Haupttonart wendet, damit das erste Thema darin wiederholt werden kann.

Auf dasselbe erscheint ein Minore in A-moll, in Form eines kleinen Tonstückes, dessen erster Theil in der Mediante und zweiter in der Haupttonart endet.

Letzterer führt bei der Wiederholung das erste Thema herbei, welches mit melodischen Veränderungen erscheint.

Auf dieses folgt der Nachsatz desselben, welcher in der Haupttonart das zweite Thema und die Passage herbeiführt, mit deren Schluß das erste Thema noch einmal wiederholt wird, worauf noch einige Wiederholungen und Anspielungen aus dem Minore außer dem Schlußsatz erfolgen.

In dem Rondeau der sehr bekannten As-dur Sonate

Opus 26 von Beethoven werden beide Theile vom Thema in der Umkehrung wiederholt, worauf mit den Figuren desselben schnell nach der Dominante modulirt wird, in welcher das in einem Accorde bestehende zweite Thema und die mit demselben verwebte, nur aus einem Paar Läufen bestehende Passage erscheint und endet, auf welche nach einer Einleitung beide Theile des ersten Themas wiederholt werden.

Hierauf erfolgt in C-moll ein Minore, dessen erster Theil in der Dominante endet, und zweiter das Thema wieder herbeiführt, nach dessen Wiederholung mittelst der hierauf folgenden Modulation das zweite Thema und die Passage in der Haupttonart erscheint, nach welcher das Tonstück mit einem Schlußsatz endet.

Das Rondeau in der zweiten Sonate in E-dur Opus 14 von Beethoven, enthält ein Thema, dessen Nachsatz nach der Wiederholung desselben als zweites Thema und Passage in der Dominante erfolgt, worauf nach einem Schlußsatz und der Wiederholung des ersten Themas ein Minore in E-moll beginnt, welches, wie das erste Thema anfängt, aber sich nach der Dominante der Mediante wendet, weil in der Mediante eine lange Passage erfolgt, welche durch nächstverwandte Tonarten nach der Oberdominante der Haupttonart modulirt.

Auf diese folgt das erste Thema, und auf dieses in der Unterdominante der Nachsatz und Schlußsatz, welcher zuletzt durch B- und F-dur wieder nach der Dominante geht, weil in der Haupttonart nach einer Wiederholung des Themas nur noch ein Zwischensatz erscheint, welcher mit einer Fermate endet, worauf das Thema noch einmal wiederholt und das Stück mit dem Nachsatz desselben beendet wird.

In dem Rondeau der dritten Sonate Opus 2 von Beethoven hat das Thema einen zweiten Theil in Form eines Couplett's, mit welchem es wieder herbeigeführt wird.

Es endet aber nicht völlig, sondern führt das zweite Thema herbei, welches mit der Dominantenharmonie anfängt und mit der Passage verwebt ist, welche unisono nach der Dominate geht, auf welcher mit einem Orgelpunkt das erste Thema eingeleitet wird, welches wieder in eine Melodie einleitet, die in F-dur als ein für sich bestehendes, kleines Tonstück erfolgt, aber am Schluß sich nach der Dominante der Haupttonart wendet, auf welcher mit dem zweiten Theil derselben das erste Thema wieder herbeigeführt wird, mit welchem das zweite, welches in der Haupttonart erfolgt, in Verbindung steht.

Auf dieses leitet die Passage wieder nach dem ersten Thema; dasselbe erscheint mit einigen Veränderungen und endet in Form einer Cadence noch mit einem, auf dieselbe folgenden kurzen Schlußsatz.

In der bekannten D-dur-Sonate Opus 28 von Beethoven endet das Thema im Rondeau völlig. Auf dieses erfolgt eine ganz gewöhnliche Modulation nach der Dominante der Dominante, weil in der Dominante ein zweites Thema in Form eines Canon's erscheint, nach welchem die Passage das erste Thema wieder herbeiführt.

Auf dessen Wiederholung folgt in der Unterdominante ein, aus den Figuren desselben entlehntes kleines Tonstück von 2 Theilen, welches mit dem Abschluß in dieser Tonart sich wieder nach der Dominante der Haupttonart wendet.

Nach dessen Wiederholung wird die darauf folgende Modulation so gewendet, daß das zweite Thema und die Passage in derselben erscheinen kann, worauf das erste Thema in der Unterdominante und in der Haupttonart nur noch einmal nebst einem Schlußsatze erscheint.

In Sonate 1 Opus 14 verhält es sich auf eine ähnliche Weise, nur mit dem Unterschiede, daß die Wiederholung des Themas mit einem Couplett herbeigeführt

wird, welches im dreiundzwanzigsten Takte beginnt, und im vierzigsten endet.

Auf die Wiederholung folgt eine Einleitung zu einem kleinen melodiereichen Tonstück in C-dur, welches in dieser Tonart mit einem Nachsatz völlig endet.

Auf diesem beginnt das erste Thema in derselben Tonart, und modulirt nach der Oberdominante der Haupttonart, damit in der Haupttonart noch einmal das erste Thema erscheinen kann, dessen zweiter Theil in der Umkehrung wiederholt wird, aber sich am Schluß so wendet, daß das Thema in F-dur auf's Neue anhebt und von da aus erst nach der Haupttonart sich wendet, in welcher ein Schlußsatz erfolgt.

Oft haben die Componisten die zu einem Theil gehörigen Sätze nicht alle vorgebracht, um eine öftere Wiederholung des Themas herbeizuführen; so hat z. B. Beethoven in dem Rondeau der dritten Sonate Opus 10 nach dem Thema einen Satz, der nach der Dominante geht, in welcher nur ein zweites Thema angefangen wird, welches sich bald nach der Dominante der Haupttonart wendet, weil darin das erste wiederholt wird, worauf mit einem Trugschluß ein Satz in B-dur beginnt, welcher durch G-moll nach Es-dur, und nach einigem Verweilen in die Dominante von F-moll geht.

Hierauf beginnt das Thema in F-dur, wendet sich aber mit einem Unisono nach der Dominante, und wird in der Haupttonart völlig wiederholt, in welcher der Nachsatz durch die Unterdominante in die Dominante von H-moll geht, von wo aus der Satz sich nach der Dominante wendet, und mit einer Fermate endet.

Hierauf wird das Thema mit einigen Veränderungen wiederholt, auf welches noch eine Modulation erfolgt, die wieder in der Dominante mit einer Fermate endet, worauf es in der Baßstimme beginnt, aber nicht völlig, sondern mit einer Modulation und einem Schlußsatz endet.

Auch hat man mitunter, um kurz zu sein, diesen oder jenen Theil weggelassen, und auch 2 Theile miteinander verbunden.

Beethoven hat in dem Rondeau der zweiten Sonate Opus 49, welches auch in seinem bekannten Septett in Es-dur als erste Menuet steht, eine Melodie in der Unterdominante, deren erster Theil nicht abschließt, sondern in die Dominante der Haupttonart geht, um das erste Thema herbeizuführen, nach welchem das Tonstück mit einem Schlußsatz endet.

In dem Rondeau der ersten Sonate beginnt nach dem Thema ein Minore in G-moll, dessen erster Theil in der Obermediante endet; auf diesen folgt ein zweites Thema darin, welches nach der gewöhnlichen Form in dem ersten Theil sein mußte.

Auf dieses beginnt und schließt wieder das Minore in G-moll, und auf dieses das erste Thema.

Nach diesem wendet sich aber das erste Thema am Schluß nach der Dominante, damit in der Haupttonart das zweite, mitten im Minore stehende, erfolgen kann.

Auf dieses wird das Erste mehrere Mal angefangen, aber nicht vollendet, denn es wendet sich nach der Dominante, in welcher der Schlußsatz des Tonstücks beginnt.

Hummel hat in seinem Rondeau Opus 19 nach dem Minore die Wiederholung des ersten Themas weggelassen, und gleich mit dem zweiten in der Haupttonart begonnen.

Kalkbrenner hat sein bekanntes Rondeau in Es-dur gleich nach dem Minore mit dem Thema geendet, und so haben viele Tonsetzer Rondeau's geschrieben, in welchen sie entweder gleich nach der ersten Wiederholung des Themas das zweite, und auf dieses nur noch einen Schlußsatz vorbrachten, oder auch gleich nach dem ersten Thema mit einem Schlußsatz endeten.

§. 5.

Neuere Form eines Rondeau's in der weichen Tonart.

Das Thema, welches aus einem oder 2 Theilen bestehen kann, muß in der Haupttonart völlig mit, oder ohne einen Nachsatz enden.

Man modulirt hierauf entweder mit beliebigen oder auch aus dem Stück entlehnten Figuren, und auch mit dem Nachsatz nach der Dominante derjenigen Tonart, in welcher alles wie in einem ersten Tonstück noch zu einem ersten Theil gehörigen erfolgen soll.

Da in einem Rondeau nach dem Thema die erste Form des ersten Tonstückes weit üblicher als die zweite und dritte ist, so modulirt man in den meisten Fällen nach der Dominante der Obermediante, d. h. wenn das Tonstück in A-moll wäre, nach G-dur, um in der Obermediante, d. h. in C-dur das zweite Thema, die Passage und den Schlußsatz vorzubringen.

Entweder mit oder nach Letzterem führt man das erste Thema herbei, auf dessen Wiederholung ein Majore erfolgt. Dieses kann wie ein kleines Tonstück, oder auch nur in einer beliebigen, demselben ähnlichen Form bearbeitet, in derselben harten Tonart und auch in der Unter- oder Obermediante, d. h. wenn das Rondeau in A-moll wäre, in A-dur und F-dur oder C-dur sein.

Am häufigsten aber ist es entweder in derselben Tonart oder in der Untermediante, d. h. in A-dur oder F-dur. Nach demselben wird das Thema auf irgend eine Weise herbeigeführt und wiederholt, worauf, wie am Anfange, nur nach der Dominante modulirt wird, weil nun in der Haupttonart noch alles zu dem ersten Theil eines Tonstückes gehörigen, als Thema, Passage, Schlußsatz u. s. w.

erscheinen muß, auf welchem Letzteren das Thema wiederholt werden oder noch ein besonderer Schlußsatz erfolgen kann, mit welchem das Tonstück endet.

Ein Rondeau, in welchem alle Theile enthalten sind, finden wir in der Sonate pathetique Opus 13 von Beethoven.

Das Thema hat nur einen Theil, welcher mit einem Nachsatz völlig in der Haupttonart endet. Hierauf beginnt mit einem neuen Gedanken eine Modulation, welche mit dem, im neunten Takte folgenden zweiten Thema verwebt ist. Dasselbe ist wieder mit der Passage verwebt, welche in der Mediante endet.

Auf diese folgt in Form einer Melodie ein Schlußsatz und auf diesen eine Wiederholung der Passage, welche in der Dominante mit einer Fermate endet.

Hierauf erfolgt das erste Thema nebst Schlußsatz, und auf dieses ein Majore in As-dur, in Form eines kleinen Tonstückes, welches Fig. 1 Tab. 104 von A bis G völlig aufgenommen ist.

Dasselbe steht mit einem Orgelpunkte in Verbindung, welcher in der Dominante endet. Auf diesen erfolgt das erste Thema, mit dessen Schlußsatz das zweite in der Haupttonart in Dur herbeigeführt wird, worauf die Passage wie im ersten Theil erfolgt.

Nach dieser wendet sich aber der Schlußsatz durch C-moll, Es-dur und G-moll nach der Oberdominante, um das erste Thema herbeizuführen, welches mit Veränderungen wiederholt wird, aber statt des Nachsatzes einen besonderen Schlußsatz hat, womit das Tonstück endet.

In dem Rondeau der sechsten Sonate des ersten Heftes von Mozart beginnt nach dem Thema im einundzwanzigsten Takte eine Modulation, welche sich nach der Dominante der Mediante wendet. Hierauf beginnt, statt des zweiten Themas, das erste in C-moll, welches mit der Passage verwebt ist, die aber nicht in C-dur en-

det, sondern nach einigen Trugschlüssen nach II-dur moduliert, worauf das erste Thema in E-moll in der Baßstimme anhebt, und mit der Passage in dieser Tonart völlig endet.

Mit dem Ende derselben beginnt eine Modulation, die sich nach der Dominante wendet, auf welcher das Thema wiederholt wird. (Da Mozart nicht nur in der Mediante, sondern auch in der Oberdominante alles vorbrachte, was zu einem Theil gehört, so sieht man deutlich, daß er denselben nicht nur nach der ersten, sondern auch nach der zweiten Form, oder mit einem Worte, nach beiden üblichen Formen einrichten wollte). Das Majore ist in derselben harten Tonart ein in 2 Theilen bestehendes Tonstück, nach welchem unmittelbar das erste Thema wiederholt wird.

Auf dieses folgt nur noch eine kurze Modulation, und auf diese das erste Thema statt des zweiten, in der Baßstimme, mit der verwebten Passage in der Haupttonart, mit deren Umkehrung und einem kurzen Schlußsatze das Rondo endet.

In dem Rondeau der ersten Sonate Cahier VI. von Mozart ist das Thema eine Menuett von 2 Theilen, welche beide in der Haupttonart folgen.

Der erste von 16 Takten wird nicht wiederholt, aber der zweite von 13 Takten, worauf nach einem Accorde das zweite Thema in der Mediante beginnt, welches sich zwar nach der Dominante wendet, als ob noch ein Thema erfolgen sollte, aber wieder zurückgeht, um in der Mediante völlig zu enden.

Hierauf folgt ein Schlußsatz, und auf diesen noch einer, welcher sich nach der Dominante wendet, weil das Thema in der Haupttonart erfolgt, und in der Wiederholung des zweiten Theils nach F-moll geht.

In dieser Tonart beginnt ein Satz, der zwar fremd, aber mit dem Thema verwebt ist, und in G-moll gleich

wieder erscheint, von wo aus derselbe sich nach der Dominante wendet, weil hierauf in der Haupttonart statt der Wiederholung des ersten Themas gleich das zweite mit dem ersten Schlußsatze erscheint, welcher sich nach der Dominante wendet, um das erste Thema herbeizuführen.

Der erste Theil desselben erfolgt mit einigen Verlängerungen, worauf in der Wiederholung des zweiten Theiles der fremde Gedanke in F-moll herbeigeführt wird, welcher aber in der Haupttonart völlig abschließt.

Auf diesen folgt der zweite Schlußsatz, welcher mit einem Nachsatze das Stück beendet.

Mit der Bearbeitung der zu einem Rondeau gehörigen einzelnen Theile dürfte es sich eben so verhalten, wie ich bereits am Anfange eines ersten Tonstückes auseinandergesetzt habe, nur noch mit dem Unterschiede, daß man die einzelnen Theile so kurz als möglich einrichten muß, wenn sie alle im Stücke vorkommen sollen.

Welche Theile, um eine widrige Länge zu vermeiden, unter diesen oder jenen Umständen wegbleiben können, läßt sich weniger feststellen als durch Versuche ermitteln, aber so viel ist gewiß, daß das Rondeau sich von den andern Tonstücken auch durch Lebhaftigkeit, Anmuth und Naivetät absondern muß.

Die Alten hatten daher gewöhnlich den Rhythmus und Charakter eines lebhaften Tanzes zum Thema des Rondeau's gewählt, um damit fröhliche Gemüthsstimmungen hervorzubringen, und den früheren Eindruck des ernsteren Stückes zu verlöschen.

Fünftes Kapitel.

Von den andern, zu einer Sonate oder Symphonie gehörigen Tonstücken.

§. 1.

Vom Adagio oder Andante.

Jedes langsame Tonstück wird in der harten wie in der weichen Tonart nur nach irgend einer Form eines ersten Allegro's oder eines Rondeau's bearbeitet, nur mit dem Unterschiede, daß man die einzelnen Theile desselben weit kürzer macht, als im Allegro, denn man weiß, daß in einem langsamen Tonstück oft 2 Takte mehr betragen, als in einem geschwinden 8 oder 12, und daß eine zu große Länge ermüdet.

Daher faßt man sich entweder so kurz als möglich, oder läßt, damit das Tonstück nicht zu lang werde, diesen oder jenen Theil in der Mitte desselben weg.

Adagio's oder Andante's, welche nach der Form eines ersten Tonstückes bearbeitet sind, finden wir in der harten Tonart:

1) in der Clavier-Sonate Opus 22 und in Symphonie I. und II. von Beethoven.

2) In Sonate 6 Cahier I. und in Symphonie I., II. und IV. von Mozart.

3) Solche, in welchen der Mittelsatz, um widrige Länge zu vermeiden, weggelassen wurde, in Sonate 3 des ersten Heftes und in dem erwähnten G-moll-Quartett Cahier XIII. von Mozart und in Sonate 1 Opus 10 von Beethoven.

In der weichen Tonart finden wir ein vollständiges Adagio nach der zweiten Form eines ersten Tonstückes in Sonate 3 Opus 10 von Beethoven.

Adagio's oder Andante's in Form eines Rundgesanges finden wir nach einer älteren Form in der harten Tonart in Sonate 1 und 4 Cahier I. von Mozart, in Sonate pathetique und in Symphonie 5 und 7 von Beethoven.

Nach einer neueren Form in der ersten Sonate des sechsten Heftes; in der zweiten und sechsten Symphonie von Mozart; in Sonate 1 und 2 Opus 2 von Beethoven, und in der weichen Tonart in Symphonie heroica von Beethoven.

§. 2.

Von der Romanze.

Die Romanze (Romance) ist ursprünglich ein Lied, welches in einer lyrischen Versart die Erzählung einer tragischen oder verliebten Begebenheit enthält, und in einem höchst naiven und einfachen Styl eingekleidet ist. Die Melodie zu einem solchen Liede muß ebenfalls aus einem ungekünstelten, aber naiven und rührenden Gesange bestehen, der aber ursprünglich keine völlig bestimmte Form hat, die sich eigentlich bloß nach der Beschaffenheit des Baues der Strophen richtet. Weil der ungekünstelte und naive Ausdruck trauriger oder sich auf Liebe beziehender Empfindungen, in so fern er in dem erzählenden Tone erscheint, sich sehr schicklich in die Form des Rondeau's bringen läßt, so ist man gewöhnt, diejenigen Instrumentalstücke von langsamer Bewegung und von dem angezeigten Charakter, die in einer ungekünstelten und naiven Schreibart gesetzt, und in die Form des Rondeau's, oder in eine

nur wenig davon verschiedene Form eingekleidet sind, Romanzen zu nennen.

Tonstücke, in welchen der Charakter einer Romanze besonders vorherrschend ist, finden wir häufiger in der weichen als in der harten Tonart.

Eins nach der zweiten Form eines ersten Tonstückes ist in Sonate 3 Opus 10, und in Form eines Rundgesanges ist eins in Sonate 2 Opus 14, und in Symphonie heroica, und nach einer unbestimmten Form ist eins in der bekannten Sonate les adieux Opus 81 von Beethoven.

§. 3.

Einrichtung und Bearbeitung einer Menuett.

Menuett, ein älterer in Frankreich, aber erst seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts in Deutschland üblicher Tanz, mit vieler Grazie, mit welchem bis um's Jahr 1810 alle Tanzvergnügungen eröffnet wurden, ist ein kleines Tonstück von 2 Theilen, welche nicht mehr als 8 Takte und 2 fühlbare Einschnitte haben müssen.

Die Menuett aus Don Juan, welche vor allen andern zur Ausübung des Tanzes für die zweckmäßigste und schönste gehalten wurde, dürfte Ursache sein, daß man sich des Tanzes auch noch später erinnern wird.

Um bei der nothwendigen öfteren Wiederholung des Tanzes nicht immer ein und dasselbe zu hören, machte man 2 Menuetten, welche wechselweise gespielt wurden.

Die erste Menuett war ursprünglich nur 2-, und die zweite, um den Satz volltöniger zu haben, 3stimmig, weshalb man sie Trio nannte.

Schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts wurden Menuetten und andere Tänze in den sogenannten Suiten

und Parthieen angebracht, und seit der Mitte desselben in Symphonien und mehrstimmigen Sonaten.

Da diese nicht zur Ausübung des Tanzes bestimmt waren, so wurde nur der Rhythmus beibehalten, das Zeitmaaß aber verändert, denn man übte sie langsam und geschwind aus, und machte auch die einzelnen Theile derselben immer nach und nach länger, so daß jetzt eine Menuett und das Trio derselben entweder in Form eines kleinen Tonstücks, oder auch eins von Beiden in Form einer kleinen Sonate oder Fugetta, und auch als Canon bearbeitet werden kann.

Eine Menuett in der älteren Form einer Sonate finden wir in Sonate 2 Cahier I., und in der neueren in den Quartetten von Mozart.

In älteren und neueren Formen hat uns Haydn in seinen Quartetten und Symphonieen so viel Mannigfaltiges gegeben, daß nicht leicht noch eine größere Verschiedenheit außer Beethoven zu ermitteln sein dürfte, welcher in seinen Quartetten und Symphonieen noch Schöpfer einer neueren Form derselben war.

Wenn die Menuett aus einer harten Tonart ist, so kann das Trio entweder in derselben, oder einer nächstverwandten harten oder weichen Tonart sein, ist aber die Menuet aus einer weichen Tonart, so macht man das Trio gewöhnlich entweder in derselben oder einer nächstverwandten harten Tonart.

Menuetten und Trio's in ein und derselben harten Tonart finden wir in Sonate 1 Opus 27 von Beethoven, und in der großen C-dur-Symphonie von Mozart.

Menuetten, deren Trio in der Unterdominante ist, finden wir in der harten Tonart in Sonate 3 Opus 10, und in der bekannten Sonate Opus 26, ferner in dem ersten Trio Opus 1 von Beethoven.

Eine Menuett in der harten Tonart, deren Trio in derselben weichen ist, finden wir in Sonate 2 Opus 2,

und Menuetten in einer harten Tonart, deren Trio's in einer verwandten weichen sind, finden wir in Sonate 3 Opus 2, in den Clavierſonaten Opus 22 und 28, und in dem zweiten Trio Opus 1 von Beethoven.

Menuetten in der weichen Tonart, deren Trio's in derſelben harten ſind, finden wir in Sonate 1 Opus 2, im dritten Trio Opus 1 und in der zweiten Symphonie von Mozart.

Menuetten in der weichen Tonart, deren Trio's in einer verwandten harten Tonart ſind, finden wir in Sonate 2 Opus 10 und Opus 27 von Beethoven.

Aus allen dieſen Beiſpielen dürfte, mit Kenntniſſen verſehen, leicht zu erlernen ſein, wie man die Menuett in einer Sonate oder Symphonie einrichten und bearbeiten muß, wenn das Ganze wohlgefällig und als Scherzo, wie es in unſeren Tagen üblich iſt, überraſchend und auch angenehm ſein ſoll.

§. 4.

Einrichtung und Bearbeitung der Variationen.

Veränderungen können nur entweder in der Melodie, oder in der Harmonie Statt finden, und in einem wie in dem andern Falle von zweierlei Art ſein.

In einer einfachen Melodie können die Veränderungen in Zuſätzen melodiſcher Verzierungen, bunter Notenfiguren, Läufen und Sprüngen beſtehen, und in einer an ſich mit allen dieſen verſehenen Melodieen entweder in Veränderung derſelben oder Weglaſſung alles deſſen, was wegfallen würde, wenn man ſie auf die Beſtandtheile der Harmonie reduciren wollte.

Es iſt daher ganz beliebig, welche man von den 5 übereinander ſtehenden Melodieen in Fig. 1 Tab. 101

als Thema betrachten will, weil eine wie die andere als eine bloße Veränderung der einen oder andern betrachtet werden kann.

Da es aber üblicher ist, durch Zusatz als durch Wegnahme zu verändern, so würde man am liebsten die obere Melodie als Thema betrachten, und zu melodischen Variationen entweder nur sehr einfache oder solche Themata wählen, welche sich durch Zusätze mit Geschmack leicht verändern lassen.

Harmonische Veränderungen sind auch von zweierlei Art in mehreren Rubriken.

In die erste Rubrik der ersten Art gehören diejenigen, bei welchen nur die Accordenfolge verändert erscheint, wie in Variation 2 Tab. 82, und in die zweite diejenigen, in welchen außer der Accordenfolge, wo der Geschmack es erfordert, in dieser oder jener Stimme beliebige Notenfiguren erscheinen, wie in Variation 1.

In die erste Rubrik der zweiten Art gehören diejenigen, in welchen das Thema mit einer bestimmten Figur, wie ein Choral von 2 oder 3 Stimmen begleitet wird, und in die zweite diejenigen, in welchen die Begleitung nach Art einer Fuge oder völlig canonisch ist.

Variationen sind mitunter in Sonaten, Quartetten, Symphonieen u. s. w. und auch als einzelne Tonstücke vorhanden.

In Sonate 2 Cahier I. von Mozart und in Opus 26 von Beethoven finden wir sie als erstes Tonstück, in Sonate 3 Opus 1 und Sonate 1 Opus 14 von Beethoven als zweites, und in Sonate 5 Cahier I. von Mozart als letztes Tonstück.

Als einzelne Tonstücke sind von Beethoven über 25 verschiedene Themata Variationen erschienen; von Mozart in Cahier II. über 12 verschiedene Themata, und von älteren und neueren Componisten so viel, daß es daran nicht mangelt.

§. 5.

Vom Finale.

Finale nennt man das letzte Tonstück einer Sonate, Symphonie, die letzte von einem Satz Variationen, und die letzten in einem Acte einer Oper oder einem Ballette unmittelbar zusammenhangenden Tonstücke.

Da hier nur vom Finale einer Sonate oder Symphonie die Rede sein kann, so bemerke ich, 1) daß der Charakter desselben demjenigen angemessen sein muß, was vorhergeht, wenn es mit einer richtigen Folge beendet werden soll; 2) daß, wenn es Umstände gestatten, wo möglich in dem Finale, um alles fröhlich zu enden, eine muntere und scherzhafte Laune, verbunden mit Naivetät, vorherrschend sein muß, und 3) daß in Beziehung auf Arbeit und Wirkung man den höchsten Grad von Vollkommenheit erreiche, damit die erweckte Empfindung nicht verlöscht, sondern erhalten, und wenn es sein kann, noch gesteigert werde.

Das Finale einer Sonate u. s. w. kann entweder ein Rondo oder ein anderes Tonstück sein.

Ueber das erste wurde bereits im fünften und sechsten Kapitel abgehandelt, und über Letzteres wäre nur zu bemerken, daß es in der Tonart des ersten Tonstücks nach irgend einer Form desselben bearbeitet werden kann, nur mit dem Unterschiede, daß das Thema im Finale ein auch zwei Theile, im ersten Tonstück aber nur einen Theil haben darf, und daß man selbiges, damit es von den andern Sätzen leicht unterschieden werde, lieber in der Haupttonart als in einer verwandten völlig abschließt.

Andere geregelte Formen, außer denen eines ersten Tonstückes oder Rondeau's, welche gezeigt wurden, sind bis jetzt nicht vorhanden; sie dürften entweder nur unter die

Ausnahmen gehören, oder sich nicht immer mit dem logischen Theile der Tonsetzkunst vereinen.

In der üblichen Form finden wir Finale in der harten Tonart in Sonate 1 und 3 Cahier I., in der ersten vierten und sechsten Symphonie von Mozart, in Sonate 1 und 2 Opus 1, in Sonate 2 Opus 10, und in der ersten, dritten und fünften Symphonie von Beethoven.

In der weichen Tonart in der zweiten Symphonie von Mozart, in Sonate 3 Opus 1, in Sonate 1 Opus 2, Opus 10 und Opus 27, und in Sonate 2 Opus 31 von Beethoven.

Achter Abschnitt.

Vom Conzert.

Vorbericht.

Concerto, von dem lateinischen Worte concento, wörtlich im Deutschen: Zusammenstimmung, Uebereinstimmung.

Die alten Italiener hatten zweierlei Concerte: 1) Concerto grosso. Es bestand aus mehreren Hauptstimmen, von welchen bald diese, bald jene Stimme vorherrschend war.

Aller Wahrscheinlichkeit nach sind daraus die gearbeiteten Tonstücke, als: Quartette, Symphonieen u. s. w. entstanden.

2) Concerto di Camera, in welchem nur vorzugsweise dasjenige Instrument vorherrschend war, für welches die Hauptstimme geschrieben wurde.

Da dasselbe unter allen Gattungen von Concerten die meiste Anerkennung gefunden, und überhaupt unter den Tonstücken neuerer Zeit einen hohen Werth erhalten hat, indem es dazu dient, den Virtuosen in seiner höchsten Tendenz vorzustellen, so soll über die Einrichtung und Bearbeitung der zu einem Concert gehörigen Tonstücke so viel mitgetheilt werden, wie dem Componisten zu wissen nothwendig ist.

§. 1.

Vom ersten Tonstück eines Conzert's.

Das erste Tonstück eines Concert's, welches in den meisten Fällen mehr ernst als fröhlich ist, beginnt gewöhnlich mit einem Orchestersatz, durch welchen die Zuhörer auf das, was sie zu erwarten haben, vorbereitet werden.

Dieser muß entweder das ganze Tonstück oder doch mindestens die Hauptgedanken desselben in möglicher Kürze enthalten und so glänzend als möglich sein.

Das Thema, womit es anfängt, muß einfach, ernst und erhaben sein, und in der Haupttonart schließen.

Auf dieses kann entweder noch ein glänzender Nachsatz folgen, oder auch ohne denselben nach der Dominante der Haupt- oder derjenigen Tonart modulirt werden, in welcher das zweite Thema erscheinen soll, welches, um nicht zu ermüden, einfacheren Charakters, als das erste, sein muß.

Nach dem zweiten Thema folgt in einem wie in dem anderen Falle eine Modulation, in welcher entweder der Schlußsatz des Tonstückes herbeigeführt, oder auch vor diesem noch durch die Tonarten modulirt wird, in welchen die Solostimme länger verweilen soll.

Dieser Orchestersatz kann in der Haupttonart völlig enden, wie in den meisten Conzerten, aber auch in das

erste Solo einleiten, wie in dem ersten Clavierconzerte von Mozart und Andern.

Die Gedanken desselben müssen zusammenhängend, jedoch so sein, daß man einen von dem andern leicht unterscheiden kann, denn einer von allen diesen, außer dem zweiten Thema, ist Hauptgedanke des Tonstückes.

Derselbe muß von allen andern leicht zu unterscheiden und so eingerichtet sein, daß ihn das Gehör öfter erwartet und verlangt, und bei jeder Wiederholung gleich wieder erkennt.

Was noch die Länge betrifft, so betragen diese Orchestersätze in den älteren Concerten 40 bis 60 Takte, in neueren 50 bis 70, auch wohl gar 100 bis 120 und noch mehr Takte.

Das hierauf folgende Solo ist völlig wie der erste Theil einer Sonate in einer harten oder weichen Tonart, nur mit dem Unterschiede, daß es entweder mit dem ersten Thema des Orchestersatzes, oder einem beliebigen anfangen kann, welches aber in der Haupttonart enden muß, damit in einem wie in dem andern Falle der Hauptgedanke des Stückes wieder erscheinen kann.

Da man im Laufe des Tonstückes, um dem Ausübenden Gelegenheit zu geben, die Kraft und Fertigkeit seines Instrumentes zu zeigen, oft fremde Gedanken, Läufe und Passagen einschaltet, und es der logischen Folge wegen nothwendig ist, die Hauptgedanken desselben damit zu verbinden, so muß nach dem Abschluß des ersten Themas in der Haupttonart derjenige Gedanke erscheinen, welcher im ersten Orchestersatz am Meisten hervortritt.

Eine solche Wendung von andern nach dem Hauptgedanken heißt im Italienischen: ritornello, von ritorno (Wiederkehr oder Zurückkunft) abgeleitet.

Nach dem Hauptgedanken, welcher 4, höchstens 8 Takte betragen darf, folgt die Modulation, wie im ersten Orchestersatz nach der Dominante der Tonart, in welcher

das zweite Thema erscheinen soll, nur mit dem Unterschiede, daß die Haupttheile von der Solostimme ausgeübt und so weit verlängert werden, wie nothwendig ist, um das zweite Thema weder zu früh noch zu spät anzufangen, dessen erste oder zweite Hälfte beliebig von dem Orchester oder der Solostimme ausgeübt und begleitet werden kann.

Auf das zweite Thema folgt in derselben Tonart in einem wie in dem andern Falle eine dem Instrumente angemessene glänzende Passage, welche in gearbeiteten Conzerten mit dem Hauptgedanken begleitet werden, und in einer oder zwei Perioden durch beliebige Tonarten moduliren, zuletzt aber entweder mit oder ohne Triller glänzend enden muß.

Mit dem Schluß derselben folgt ein zweites Ritornell, welches entweder mit irgend einem Haupt- oder fremden Gedanken beginnen kann, im letzteren Falle aber in wenigen Takten einen Hauptgedanken herbeiführen muß, auf welchen etwas vom zweiten Thema oder aus dem Schlußsatze vor dem ersten Solo erscheinen muß, womit entweder das Ritornell, welches 16 bis 36 Takte betragen darf, enden oder in das zweite Solo einleiten kann.

Das zweite Solo, welches entweder in derselben oder einer anderen beliebigen Tonart anfangen kann, wird eben so auf irgend eine Art bearbeitet, wie der zweite Theil oder Mittelsatz eines größeren Tonstückes, nur mit dem Unterschiede, daß man die Hälfte des darin vorkommenden Hauptgedankens, wenn Umstände es erfordern, auch vom Orchester ausüben lassen, und mit demselben den dritten Theil einleiten kann.

Der dritte Theil ist völlig wie der des ersten Tonstückes einer Sonate, nur mit dem Unterschiede, daß er wie der erste Orchestersatz anfangen muß.

Das erste Thema, gewöhnlich von 16 bis 20 Takten, kann halb und auch ganz durchgemacht, und eine

Hälfte von der Solostimme ausgeübt werden. Hierauf kann entweder das erste Thema, womit das Solo anfängt, oder auch gleich die Modulation nach der Dominante der Haupttonart erfolgen, welche der ersten ähnlich sein muß, aber auch, um kurz zu sein, mit dem Ritornell verbunden werden kann.

Auf diese folgt das zweite Thema und die Passage entweder mit oder ohne Veränderung in der Haupttonart, welche letztere so glänzend als möglich sein und mit einem Triller enden muß.

Neuere Componisten machten daher entweder bedeutende Veränderungen in derselben, oder statt der letzten Passage des ersten Solo's eine neue, mit deren Schluß das letzte Ritornell beginnt, welches die Hauptgedanken des Tonstückes enthalten, aber nur 8 bis 16 Takte haben darf, weil man auf den Schluß des Tonstückes weniger als auf die Solo's achtet.

Aeltere Componisten brachten ungefähr in der Mitte desselben eine Fermate an, damit der Solospieler noch eine Cadence machen kann.

§. 2.

Von der Cadence.

Cadenz, im Französischen Cadence, im Deutschen Tonschluß.

Die Franzosen bezeichneten damit eine aus dem Tonstück entlehnte Phantasie, in welcher die Hauptthema's und Passagen vorgebracht, und mit willkürlichen Verzierungen, Läufen und Sprüngen vermischt werden müssen, damit der Spieler Gelegenheit hat, den höchsten Grad seiner Fertigkeit zu zeigen.

Sie kann beliebig anfangen und durch beliebige Tonarten moduliren, auch in dieser oder jener Tonart, mit

diesem oder jenem Gedanken des Tonstückes, aber nur kurze Zeit verweilen, damit die Haupttonart im Gehör bleibe.

Auch können darin diese oder jene Gedanken mitunter nach Art einer Fugetta oder eines freien Canon's durchgeführt werden, wenn man entweder auf dem Instrumente mehrstimmig spielen kann, oder diese Cadenz aufsetzen, und vom Orchester begleiten lassen will.

Fremde, nicht in dem Tonstück vorhandene Gedanken dürfen aber entweder gar nicht vorkommen, oder nur so erscheinen, daß sie die Hauptgedanken des Stückes nicht verdrängen, wenn die Cadence in das Tonstück gehören und nicht etwas Anderes sein soll.

§. 3.

Vom Adagio oder Andante eines Conzertes.

Das Adagio oder Andante eines Conzertes wird entweder wie das erste Tonstück einer Sonate oder in Form eines Rundgesanges geschrieben.

In dem einen wie in dem andern Falle kann es entweder mit einem kurzen Orchestersatz oder auch gleich mit der Solostimme anfangen.

In den meisten Fällen aber beginnt das Orchester entweder mit dem Thema, oder einer kurzen Introduction, worauf die Solostimme das Thema anhebt, und nicht eher unterbricht, als bis der erste Theil endet.

Auf diesen folgt entweder ein Schlußsatz oder ein Ritornell von 4 bis 8 Takten, und auf dieses der zweite und dritte Theil des Tonstückes in der Solostimme, zwischen welchen in den meisten Fällen kein Ritornell ist.

Der dritte Theil endet aber gewöhnlich mit einem Ritornell, welches so eingerichtet sein muß, daß es die

Soloparthie nicht verdeckt, damit diese mit dem Ritornell gleichzeitig enden kann.

Wenn das Adagio oder Andante in Form eines Rundgesanges abgefaßt ist, so enthalten die Ritornell's entweder nur eine Wiederholung des ersten Themas, oder einen Nachsatz desselben, und erscheinen nicht öfter als das erste Thema.

Sehr oft ist aber auch im Laufe dieses Tonstückes gar kein Ritornell außer dem ersten, welches unter diesen Umständen eine Introduction sein muß, in welchem Falle aber auch nur das ganze Adagio in Form eines kleinen Tonstückes abgefaßt wird, welches nach dem Schluß in das Rondeau leitet.

§. 4.

Vom letzten Tonstück oder Rondeau eines Conzertes.

Bisher wurden nur die letzten Tonstücke eines Conzertes in Form eines Rondeau's geschrieben, und in den älteren Conzerten mit einem Orchestersatz, in welchem das Thema enthalten ist, in neueren mit einer besonderen kurzen Introduction angefangen.

In älteren Conzerten bestanden die Ritornell's entweder nur in einer Wiederholung des ersten öfter wiederkehrenden Themas, oder auch mitunter in dem Nachsatz desselben, und in neueren findet man sie mitunter entweder als ersten Anfang der Modulation nach dem Thema, oder doch wenigstens mit derselben verbunden.

Es scheint daher ganz willkürlich zu sein, an welchem Orte eines Rondeau's die Sätze von dem Orchester oder von der Solostimme ausgeführt werden, nur so viel ist gewiß und steht fest, daß in den Orchestersätzen nur

Thema und Nachsatz desselben, oder andere Hauptgedanken des Tonstückes enthalten sein dürfen, und daß entweder am Schluß des Tonstückes die Solostimme mit dem Orchester gleichzeitig, oder nur so viel früher enden muß, wie nothwendig ist, um mit dem Orchester auf eine glänzende Weise das Ganze zu enden.

Oft haben die Componisten aber statt eines Minore ein anderes kleines Tonstück, Adagio oder Andante, und auch mitunter ein besonderes, einem zweiten Theil oder Mittelsatz ähnliches Cuplett gesetzt, und auf ersteres mit dem ersten Thema, auf letzteres aber mit dem zweiten in der Haupttonart gleich angefangen, und zuletzt, um glänzend zu enden, noch eine neue Passage angebracht, welche in den meisten Fällen nur wenige Takte früher als das Orchester endet.

Conzerte, welche als die besten Muster älterer und neuerer Zeit, ihres Gehaltes wegen, nicht so leicht verdrängt werden dürften, hat für das Clavier Mozart 20, unter welchen die größte Hälfte vorzügliche Meisterwerke sind.

Das erste von diesen ist bis jetzt auf dem Erdenrunde das erste, größte und schönste Conzert, und hat allen nachstehenden Componisten als Muster gedient.

Beethoven hat 5 Conzerte, und ein von sich arrangirtes für das Clavier, und Hummel 6.

Für die Violine dürften von Rode und Kreutzer, neuere von Spohr und Beriot die besten sein.

Für das Violoncell nur die von Bernhard Romberg.

Für andere, z. B. Blase-Instrumente überlasse ich, um nicht zu viel Raum einzunehmen, jedem Sachkenner zu beurtheilen, welche für dieses oder jenes Instrument die Besten sein dürften.

§. 5.

Vom Doppel-Conzert oder einer Conzert-Symphonie.

In dem Doppel- oder dreifachen Conzert für 2 oder 3 gleich- oder verschiedenartige Instrumente werden die Soloparthieen bald von diesem oder jenem Instrumente, und auch an mehreren Orten von allen Instrumenten gleichzeitig ausgeübt.

Ersteres findet Statt, damit man jedes Instrument einzeln, und Letzteres, damit man vernehmen kann, wie alle Instrumente in einander wirken.

Es ist daher nur wenig von der Conzert-Symphonie verschieden, indem die Soloparthie in derselben größtentheils von mehreren Instrumenten gleichzeitig, und nur seltener von einem oder dem andern Instrument einzeln ausgeübt werden.

Sonst ist in der einen wie in der andern Gattung die modulatorische Einrichtung und Bearbeitung wie in einem Concert à la Camera für ein Instrument, nur mit dem Unterschiede, daß man in den Soloparthieen die Wirkung im Einzelnen und im Zusammenklange derjenigen Instrumente beachten muß, welche als Prinzipalstimmen darin vorherrschen sollen.

In dem bisher Gesagten ist Alles enthalten, was im Allgemeinen über die Form der modulatorischen Einrichtung und Bearbeitung der Tonstücke mitgetheilt werden kann.

Aus diesen wird der nach Bildung strebende Musiker leicht noch die einzelnen, zur Sache gehörigen Gegenstände folgern können.

Neunter Abschnitt.

Von den Musik-Gattungen und dem Style derselben.

Vorbericht.

Es sind nur 4 Musikgattungen, welche durch den Styl der in dieselben gehörigen Tonstücke verschieden sind.

Die erste Gattung ist die Kirchenmusik, die zweite die Kammermusik, die dritte ist die dramatische Musik, und die vierte die Tanzmusik.

§. 1.

Von der Kirchenmusik.

In der Kirchenmusik gebräuchliche Tonstücke sind: Choral- und Mensuralgesänge, Hymnen und Motetten, Messen und Oratorien.

Ihr Styl ist einfach, ernst und erhaben, und daher mit dem epischen Styl in der gebundenen Rede zu vergleichen.

Malerei in bunten Notenfiguren, sehr schnelle Ausübung der Töne, besonders in Sprüngen, müssen sowohl in der Instrumentalbegleitung, als auch im Gesange vermieden werden.

Auch darf weder zu schneller noch zu häufiger Wechsel von Accorden vorkommen.

Die Declamation des Textes muß treffend sein, damit das Ganze faßlich aber nicht schwülstig ist, denn es soll zur Andacht stimmen, aber dieselbe nicht stören.

Der Satz des einen oder andern Tonstückes für die Kirche muß daher streng und in den Figural-Tonstücken mindestens nach den Regeln des gebundenen Contrapunktes oder der canonischen Schreibart sein, es sei eine Arie, ein Chor oder eine Fuge.

Fuchs sagt hierüber nicht mit Unrecht seinem Schüler, daß man Gott die größte Ehre schuldig ist, und nur das Beste von dem Regelrechten für die Kirche gut genug sein dürfte.

Wie man die Choräle zu diesem oder jenem Zwecke bearbeitet, darüber habe ich mich im dritten, vierten und fünften Kapitel des dritten Abschnittes ausgesprochen.

Arien werden gewöhnlich, in so weit es die Umstände gestatten, in Form einer kleinen Sonate geschrieben, wenn sie der Dichter so eingerichtet hat, daß Empfindung, Wille oder Meinung, und der Grund von allen diesen ausgesprochen wird.

Der erste Theil des Tonstückes enthält gewöhnlich die Empfindung, den Willen u. s. w.; der Mittelsatz den Grund davon, und der dritte wieder die Empfindung, welche zurückbleiben und enden muß.

Ist nur Empfindung oder Wille in dem Text der Worte, so fällt entweder der Mittelsatz weg, oder die Arie muß in Form einer Melodie oder eines kleinen Tonstückes bearbeitet werden.

Mit den andern Stücken für Soloparthieen, als: Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. verhält es sich eben so, wie mit den Arien.

Wenn aber das Eine oder Andere noch mit einem Chor verbunden ist, hat dasselbe nach Umständen entweder Begleitungen oder Wiederholungen.

Sehr oft aber enthält der Chor entweder noch eine besondere Reflexion oder Bestätigung des Vorhergehenden.

Alsdann ist es entweder in Form einer Melodie oder eines Ritornell's, und wenn es ganz für sich bestehend

ist, entweder in Form eines kleinen Tonstückes oder in Form einer Fuge bearbeitet.

In Chorälen, Hymnen und Motetten hat Sebastian Bach die besten Muster geliefert. In Oratorien Händel und Graun, neuerer Zeit Friedrich Schneider, Bernhard Klein und Louis Spohr, und in Messen Michael und Joseph Haydn, Mozart und Fasch.

§. 2.

Von der Kammermusik.

Die Tendenz der Kammermusik ist: Empfindungen zu erwecken und zu erhalten.

Der Charakter der in dieselbe gehörigen Tonstücke muß daher leicht, faßlich und bestimmt sein, aber im Laufe des Tonstückes nicht wechseln, wenn die erweckte Empfindung bleiben und nicht wieder verlöscht werden soll; besonders dürfte diese Regel in den Instrumental-Tonstücken, als Sonaten, Quartetten, Symphonieen u. s. w. beobachtet werden müssen, wenn man damit einen wohlgefälligen und bleibenden Eindruck bewirken will.

In den Liedern, Arien, Balladen und Oratorien verhält es sich anders, denn es darf in denselben kein anderer Charakter vorherrschen, als der, welcher in dem Text der Worte fühlbar wird.

Dieser kann aber durch die Musik gehoben und schärfer wie in der Kirchenmusik bezeichnet werden, weil es dem Componisten frei steht, so viel Malereien anzubringen, wie nothwendig sind, die durch Leidenschaften erweckte Empfindung richtig zu bezeichnen.

Der Styl ist verschiedenartig, so wie der Satz; beides muß aber logisch richtig und den jedesmaligen Umständen gemäß sein.

Man kann sich daher jeder Schreibart bedienen.

Wenn das Stück aber streng sein soll, so muß nur eine Schreibart darin vorherrschen, wo nicht, so ist es entweder frei oder schlecht.

Ueber die Form der Instrumental-Tonstücke habe ich mich im vorhergehenden Abschnitte ausgesprochen.

In den Gesang-Tonstücken verhält es sich damit eben so, wie mit denen in der Kirchenmusik, nur mit dem Unterschiede, daß alle Leidenschaften, Empfindungen und Charaktere, welche noch vorherrschen, treffend in der Begleitung oder in dem Zwischenspiel ausgemalt, aber nicht wie in der Oper, besonders hervorgehoben und gesteigert werden dürfen.

In den Instrumental-Tonstücken bestehen die besten Muster in Clavier-Sonaten von Haydn, Mozart und Beethoven. In Duetten und Terzetten von Pleyel, in Terzetten, Quartetten, Quintetten u. s. w. von Haydn, Mozart und Beethoven, neuerer Zeit von Andreas, Bernhard Romberg, Louis Spohr und Omzloff.

In Symphonieen für Orchester dürften die von Haydn, Mozart und Beethoven, Abt Vogler, Andreas und Bernhard Romberg, Spohr und Feska den ersten Rang einnehmen, und für Blaseinstrumente von Schirowetz und Crommer.

Oratorien für Kammermusik sind als die besten Muster anerkannt: die Schöpfung und die vier Jahreszeiten von Joseph Haydn, das Alexander-Fest und andere Cantaten von Händel, und die Glocke von Andreas Romberg.

Viele halten die Schöpfung, wegen ihres einfachen und erhabenen Styls für Kirchenmusik. Sollte aber Haydn, indem er das Licht, den Aufgang der Sonne, die Theilung der Gewässer und andere Gegenstände, wie z. B. die Wonne eines hochbeglückten Paares, unübertrefflich schön ausmalte, an die Kirche gedacht haben? mir scheint es nicht.

Andere ein- und mehrstimmige Gesänge, als Lieder und Balladen besitzen wir von mehreren Componisten, unter welchen die von Zumsteg, Reichart, Rigini, Himmel, Haydn und Mozart wegen ihrer Einfachheit und Klarheit so lange die Vorzüglichsten bleiben werden, bis man Bessere haben wird.

§. 3.

Von der dramatischen Musik.

Die Tendenz der dramatischen Musik ist: Empfindungen und Charaktere, welche persönlich dargestellt werden, so richtig, aber auch so scharf als möglich zu bezeichnen, denn die Musik erscheint überflüssig an jedem Orte, wo sie dem Charakter zuwider lautet oder denselben verdunkelt.

In der Deklamation des Textes muß daher Wahrheit und die höchste Steigerung sein, wenn der Charakter fühlbar und die in demselben vorherrschenden Leidenschaften stärker empfunden werden sollen, als es ohne Musik der Fall sein dürfte.

Der Componist darf sich in der Begleitung der dramatischen Gesänge oder andern Begebenheiten jeder Malerei bedienen, die nothwendig ist, um alles, was sichtbar wird, auch fühlbar zu machen.

Da in der dramatischen Musik alle Gattungen derselben vorkommen können, so müssen diese auch in einem dramatischen Style bearbeitet sein.

Derselbe ist einfach, aber wegen seiner Schärfe oft bizarr und auch mitunter rabsodisch.

Die modulatorische Einrichtung der Solo-Tonstücke in einer Oper ist wie in der Kirchenmusik, nur mit dem Unterschiede, daß darin die Situation und der Charakter der Person den jedesmaligen Umständen gemäß so richtig als möglich dargestellt, aber auf das Schärfste bezeichnet

und in der Begleitung hervorgehoben werden muß, wenn sie dazu dienen soll, daß alles Sichtbare auch in dem höchsten Grade fühlbar wird.

Die Chöre dagegen werden größtentheils in Form einer Melodie oder eines andern Tonstückes gehalten, und nur dann mit besonderen Kunststücken der Tonsetzkunst versehen, wenn Umstände eine besondere Schreibart oder einen besonderen Styl erfordern.

Die besten Opern für die deutsche Bühne älterer und neuerer Zeit sind von Dittersdorf, Gluck, Hiller, Mozart, Maria Weber und Winter; für die italienische und französische von Gretry, Mehul und Cherubini.

§. 4.

Von der Tanzmusik.

Die eigentliche Tendenz derselben ist: die einer jeden Nation eigenthümlichen, durch Gemüthsstimmungen und Leidenschaften hervorgegangenen körperlichen Bewegungen so zu bezeichnen, daß man beim Hören derselben alle andern unwillkührlich vermeidet.

Sie ist daher national, und besteht nur in allen Provinzen aus denjenigen Melodieen und Tonstücken, welche den Bewohnern derselben eigen sind.

Man sang und tanzte zuerst Lieder, und spielte dieselben allmälig ohne, und auch mit einiger Veränderung auf verschiedenen Instrumenten, für welche später besondere Melodieen verfertigt wurden, wonach man tanzte.

Da in denselben jeder Rhythmus und Charakter weit vorherrschender als in größeren Tonstücken fühlbar wird, und das Eine und Andere zuerst in ihnen entdeckt wurde, so ist eine genaue und umfassende Kenntniß derselben erforderlich, um richtig zu urtheilen und zu schließen.

Man spielte diese Melodieen auf den Instrumenten auch, um sich außer den Tanzvergnügungen auch mit dem Hören derselben zu belustigen.

Sie wurden nach und nach immer mehr verändert, mit diesen und jenen Zusätzen melodischer Verzierungen bereichert, und so verlängert, daß daraus größere, und zwar alle noch in unserer Instrumentalmusik gebräuchlichen Tonstücke nach und nach entstanden sind.

Ich ende die Lehre über das Gebiet der Tonsetzkunst mit dem Bemerken, daß ich deswegen den Titel „der vollkommene Componist" wählte, weil ich mir vorgenommen hatte, so ausführlich als möglich zu beweisen, daß weder durch Fleiß noch durch Mühe allein, sondern nur durch ein fleißiges und anhaltendes Studiren sämmtlicher Zweige der Musik erst die Meisterschaft erreicht werden kann, und daß der vollkommene Componist und Virtuos eine umfassende Einsicht in allen Zweigen haben muß.

Ersterer, wenn er nicht nur geistvoll und originell, sondern auch regelrecht arbeiten will, um in seinen Compositionen nicht seinen Ruhm, wie Mancher zu überleben, sondern dieselben für den guten Geschmack einer jeden Zeit einzurichten, Letzterer, damit er genau und richtig beurtheilen lerne, nicht nur in welchem Gebiete der ausübenden Kunst sein Wirkungskreis ist, sondern auch, wie darin auf das Vortheilhafteste gewirkt werden kann, wenn der Werth eines Tonstückes nicht beeinträchtiget, sondern auch möglichst fühlbar werden soll.

Ende des zweiten und letzten Bandes.

Gedruckt bei W. Franke, Neue Friedrichs-Straße Nr. 23.

Druckfehler.

Seite	213	Zeile	11 von oben	ließ: ist es ein statt ist ein.
″	214	″	11 ″ ″	ließ: Intervallestatt Intervallen.
″	216	″	18 ″ ″	ließ: Intervallestatt Intervallen.
″	225	″	15 ″ ″	ließ: cantus firmus statt cantus fermus.
″	227	″	2 u. 3 von unten	ließ: Intervallestatt Intervallen.
″	235	″	4, 10 u. 11 v. u.	ließ: die statt den.
″	237	″	11 von unten	ließ: die statt den.
″	238	″	5 von oben	ließ: cancricans statt cantricans.
″	248	″	5 u. 9 von oben	ließ: thesi statt tesi.
″	251	″	19 von oben	ließ: thesi statt tesi.

FEB 25 1938